

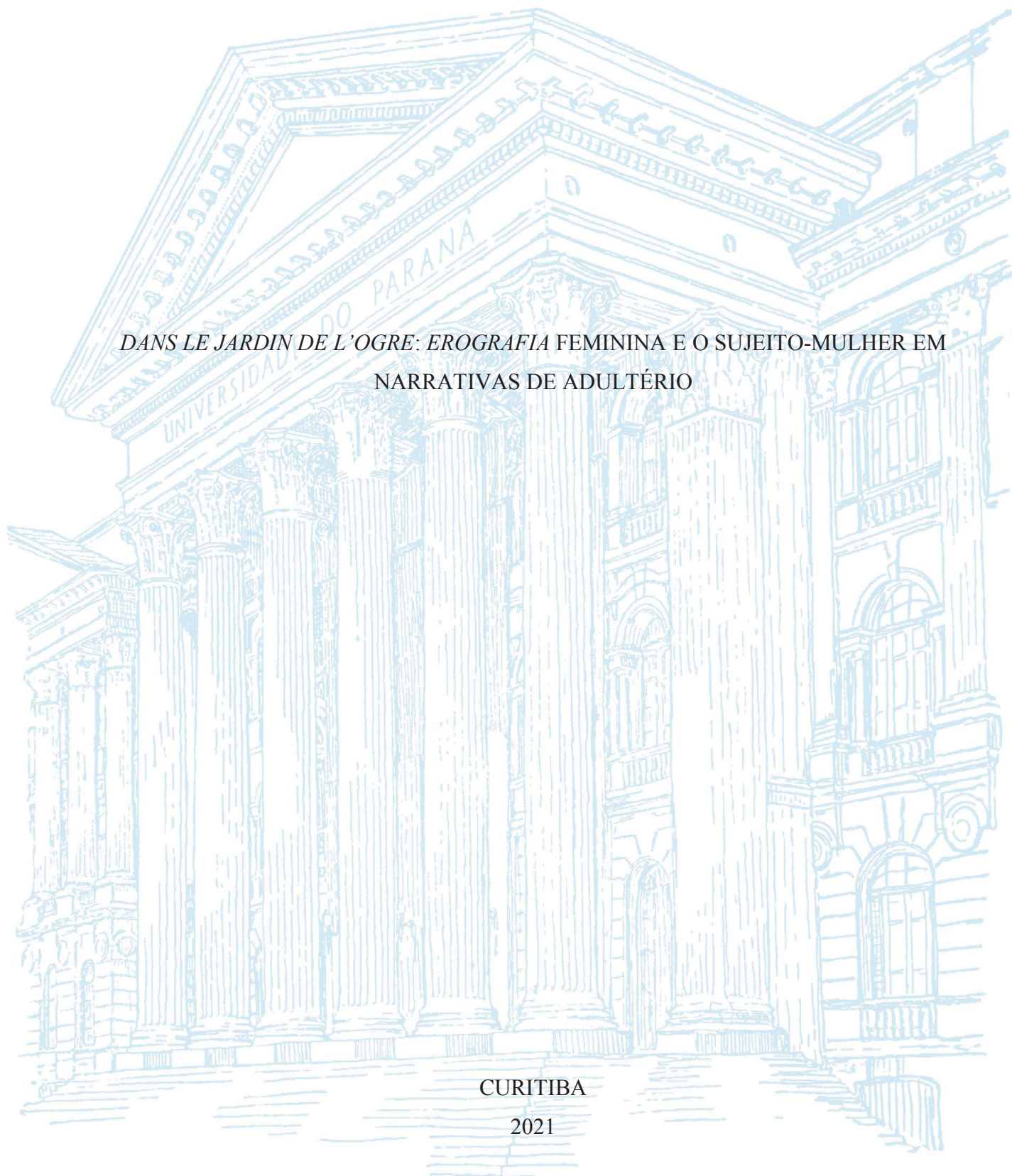
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

KARINE DOS SANTOS SOUZA

*DANS LE JARDIN DE L'OGRE: EROGRAFIA FEMININA E O SUJEITO-MULHER EM
NARRATIVAS DE ADULTÉRIO*

CURITIBA

2021



KARINE DOS SANTOS SOUZA

DANS LE JARDIN DE L'OGRE: EROGRAFIA FEMININA E O SUJEITO-MULHER EM
NARRATIVAS DE ADULTÉRIO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador(a): prof(a). Dr(a). Miriam Adelman

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Souza, Karine dos Santos

Dans le jardin de l'ogre : erotografia feminina e o sujeito-mulher em narrativas de adultério. / Karine dos Santos Karine. – Curitiba, 2021.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Profª. Drª. Miriam Adelman

1. Slimani, Leïla. 2. Crítica literária feminista. 3. Romance marroquino
(Francês). 4. Intertextualidade. 5. Mulheres na literatura. 6. Escritoras francesas.
I. Adelman, Miriam, 1955-. II. Título.

CDD – 843



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -
40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de KARINE DOS SANTOS SOUZA intitulada: *Dans le Jardin de l'ogre: erotografia feminina e a tentativa de reconstrução da subjetividade do sujeito-mulher em narrativas de adultério*, sob orientação da Profa. Dra. MERYL ADELMAN, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Maio de 2021.

Assinatura Eletrônica

18/05/2021 13:22:59.0

MERYL ADELMAN

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

21/05/2021 20:38:06.0

BENEDITO COSTA NETO FILHO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE POSITIVO)

Assinatura Eletrônica

19/05/2021 08:56:37.0

ANA PAULA VOSNE MARTINS

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

18/05/2021 14:59:57.0

MIRIAM PILLAR GROSSI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA)

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil

CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 91613

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 91613

À memória de meu avô

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha família. Ao meu pai pelo apoio incondicional, por acreditar em mim e por sonhar comigo. A minha mãe, pela imensa compreensão, pelos sacrifícios, por ceder o escritório para que eu tivesse “um teto todo meu” para escrever esta dissertação. Ao meu irmão e sobrinha por fazerem parte da minha vida e trazerem leveza a ela. Aos meus avós, e, em especial, ao meu avô Adalto, que nos deixou em 2020, pelo amor.

Agradeço igualmente à UFPR, segunda Universidade a me acolher, pelo ensino público gratuito de qualidade.

À CAPES, pelo suporte financeiro em parte do primeiro ano e em todo o segundo ano de pesquisa.

A todos que, ao longo da minha vida acadêmica, acreditaram em mim e em minhas pesquisas. Agradeço, particularmente, a professora Adriana Corrêa, por ter me incentivado, após o fim da graduação, a persistir nos estudos literários. Lembro-me com muito carinho do nosso café em uma certa tarde, e de todas as obras emprestadas que serviriam para alimentar o pré-projeto desta pesquisa.

Aos colegas da pós-graduação, com quem cruzei caminho nesses dois anos de mestrado e que compartilharam leituras, referências, mesas em eventos e discussões em busca de conhecimento. Além de terem partilhado a fé, o desejo e a motivação pela pesquisa.

A todos que acreditam e lutam pela educação pública de qualidade, pela democratização do conhecimento e para que a pesquisa continue existindo no Brasil.

Aos professores da UFPR, e aos professores visitantes, que, durante o curto período em que pude usufruir presencialmente dos espaços da Universidade, me ensinaram tanto.

À Thaís, secretária da pós-graduação, pelo excelente trabalho, profissionalismo, dedicação e simpatia.

A minha orientadora, Miriam Adelman, pela confiança em meu trabalho. Pela paciência com as minhas inseguranças no decorrer desse processo, pelo incentivo constante e por toda a sua dedicação, sem os quais este trabalho não seria possível.

À banca, pela leitura atenta e pelos comentários valiosos que apontaram um norte para que este trabalho se construísse com maior coerência interna.

Aos amigos, Lucas Pozzo e Áurea Bomfim, com os quais – graças ao deslocamento para realizar este trabalho – a vida me presenteou, pelo abundante afeto, pela escuta, pelo acolhimento.

Aos amigos e companheiros de pesquisa, que também foram uma benesse, Vitória Bandeira, Yasmin Souza e Lucas Ferreira. Pelas leituras, pelas partilhas, pela escuta atenta, pelo companheirismo, pela confiança imensa que depositaram em mim. Serei sempre grata.

Aos amigos dos quais me distanciei – primeiro pelo deslocamento, segundo por conta do isolamento social forçado pela pandemia –, Fabrício Matos, Raul Nunes, Luana Bezerra, Stefanny Almeida, Hanna Nóbrega, Reginaldo Carlyle, Izabela Henrique, Isabela Parucker, Maria Eduarda Pena Forte, Marília Angotti e Roberto Paschoalino, pelo afeto que resiste a tudo, por acreditarem em mim e me apoiarem sempre.

À Ariane Tabatcheik, com quem dividi uma casa enquanto morava em Curitiba, pelo acolhimento, pela escuta, pelas partilhas diárias.

Aos amigos da Caverna Escalada – onde conheci o esporte que reestabeleceu a minha conexão com o meu próprio corpo e que contribuiu (e contribui ainda) de forma importantíssima para a minha saúde mental, sem a qual este trabalho não teria se realizado –, pelo acolhimento. Agradeço, especialmente, ao Yahya Adir e à Katiuscia, assim como à Karla Schmigel e ao Ronaldo Montalto, por serem responsáveis pela existência e funcionamento de um espaço excepcional e democrático como a Caverna. Por fazerem com que a escalada seja mais acessível para estudantes, por exemplo, e por compartilharem a sua paixão, princípios e valores tão generosamente.

A todas as autoras e pesquisadoras que vieram antes de mim, por terem me servido de inspiração. E, em especial, à Leïla Slimani por suas obras e engajamento com as experiências das mulheres no mundo.

Por último, mas não menos importante, à cidade de Curitiba, por ter sido lar. Por ter me permitido expandir, por dentro e por fora. Por todas as ruas adoradas, pelos parques, pelos bares, pelo verde e pela chuva. Pelas calçadas, por ser uma cidade transitável a pé, e, conseqüentemente, por ter me ensinado a importância do caminhar. Caminhar cria espaço, abre caminhos, emancipa. A realização deste trabalho, a exemplo das minhas caminhadas de fim de tarde próximo à linha do trem, me abriu amplidões. E por todos que, de alguma forma, contribuíram para que esse processo fosse possível, nutro profunda gratidão.

“VI

Aquele Outro não via minha muita amplidão.
Nada LHE bastava. Nem ígneas cantigas.
E agora vã, te pareço soberba, magnífica
E fodes como quem morre a última conquista
E ardes como desejei arder de santidade.
(E há luz na tua carne e tu palpitas.)

Ah, por que me vejo vasta e inflexível
Desejando um desejo vizinhante
De uma Fome irada e obsessiva?

VIII

[...]

DESEJO é Outro. Voragem que me habita.

X

[...]

Pois pode ser.
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO É O
DESEJO.”

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar o romance *Dans le jardin de l'ogre* (2014) (ou *No jardim do ogro*, em sua tradução para o português brasileiro) da autora franco-marroquina Leïla Slimani. O foco desta análise se coloca sobre a observação de como se dá a representação do sujeito-mulher na narrativa, levando em consideração sua capacidade de *agência*, sua construção através de arquétipos literários e a semelhança ou dessemelhança compartilhada por ela com outras personagens literárias que tenham figurado em narrativas de adultério. Para tal, me valho da crítica literária feminista como principal ferramenta teórico-metodológica, trago também alguns conceitos da narratologia, da antropologia literária, da sociologia, entre outros; com a preocupação de fazê-los dialogar constantemente com as teóricas feministas. É neste contexto que surge o conceito da *erografia feminina*, ou da preocupação literária com a escrita de *eros* no feminino, cunhado por Destais (2006). A partir do pensamento desta e de outras teóricas, proponho a construção de uma genealogia *erográfica* de escritoras francesas. A minha proposta de genealogia é, obrigatoriamente, bastante limitada, mas servirá para traçar uma evolução histórica de tal abordagem temática na escrita de autoras, bem como para apontar semelhanças e diferenças em suas formas de buscar representar o desejo, e, sobretudo, o desejo feminino. Por fim, afirmo que a demanda por um status de sujeito da protagonista do romance – Adèle –, se dá justamente através do viés do desejo.

Palavras-chave: *Erografia*; crítica literária feminista; narratologia; intertextualidade; Slimani.

ABSTRACT

The objective of the present work is to analyze the novel *Dans le jardin de l'ogre* (2014) by the Franco-Moroccan writer Leïla Slimani. The focus of this analysis is on the observation of the way of representing the woman-subject (or female-subject) in the literary narrative, taking into account its capacity for agency, its construction through literary archetypes and the resemblance or dissimilarity shared between the character of the studied novel and other characters who have appeared in stories of adultery. For this, feminist literary criticism is used as the main theoretical and methodological tool, as well as the contributions of narratology, literary anthropology and sociology; always with the concern to make them dialogue constantly in the text with feminist criticism. It is in this context that the concept of feminine *erography* appears, invented by Destais (2006). From the thought of this theoretician in consonance with the theories of Lemaire (1994), I propose the development of an *erographic* genealogy of French writers. This proposition is necessarily limited, in the sense that we have here the limitation of pages of a master's dissertation and that the genealogy is only one introductory part of this work. Nevertheless, it will serve to map the historical evolution of this thematic approach in the authors' writing, as well as to show similarities and differences in their ways of seeking to represent desire and, above all, female desire. Finally, it is argued that the novel's protagonist - namely, Adèle - asks for subject status precisely through desire bias.

Keywords: Erography; feminist literary criticism; narratology; intertextuality; Slimani.

RÉSUMÉ

Le travail ci-présent a pour objectif l'analyse du roman *Dans le jardin de l'ogre* (2014) de l'écrivaine franco-marocaine Leïla Slimani. Le focus de cette analyse est mis sur l'observation de la façon de représenter le sujet-femme (ou sujet-féminin) dans le récit littéraire en tenant en compte sa capacité d'*agentivité*, sa construction à travers les archétypes littéraires et la ressemblance ou dissemblance partagée entre elle et d'autres personnages ayant figuré dans des récits d'adultère. Pour cela, on se sert de la critique littéraire féministe comme outil théorique et méthodologique principal, ainsi que des apports de la narratologie, de l'anthropologie littéraire, de la sociologie, entre autres ; toujours avec la préoccupation de les faire dialoguer constamment dans le texte avec la critique féministe. C'est dans ce contexte qui apparaît le concept d'*érogaphie* féminine, ou de la préoccupation littéraire avec l'écriture d'*Eros* au féminin, inventé par Destais (2006). À partir de la pensée de cette théoricienne en consonance avec les théories de Lemaire (1994), je propose l'élaboration d'une généalogie *érogaphique* des écrivaines françaises. Cette proposition est forcément limitée, dans le sens où nous avons ici la limitation de pages d'une dissertation de master et que la généalogie ne compose qu'une seule partie introductive de cette dissertation. Néanmoins, elle servira à cartographier l'évolution historique de cette approche thématique dans l'écriture des auteures, aussi bien qu'à montrer des similitudes et des différences dans leurs façons de chercher à représenter le désir et, surtout, le désir féminin. Finalement, on soutient que la demande d'un statut de sujet par la protagoniste du roman – à savoir Adèle – se donne précisément à travers le biais du désir.

Mots-clés : *Érogaphie* ; critique littéraire féministe ; narratologie ; intertextualité ; Slimani.

SUMÁRIO

0 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
0.1 CONSIDERAÇÕES PREAMBULARES A RESPEITO DA AUTORIA DO ROMANCE	22
1 REPENSAR A HISTÓRIA LITERÁRIA E A PROPOSTA DE UMA GENEALOGIA	30
1.1 A EPISTEMOLOGIA FEMINISTA E A PROPOSTA DA TERMINOLOGIA <i>EROGRAFIA</i> FEMININA	33
1.2 A <i>EROGRAFIA</i> FEMININA NA FRANÇA DO SÉCULO XX	39
1.2.1 COLETTE – AS MULHERES E O SEQUESTRO DA AUTORIA	40
1.2.2 ANAÏS NIN – A <i>ERÓGRAFA</i> FRAGMENTADA E FRAGMENTÁRIA	47
1.2.3 BEAUVOIR – A COLUNA VERTEBRAL DO FEMINISMO FRANCÊS	50
1.2.4 DURAS – A POÉTICA DA <i>ESTRANGEIRIDADE</i> E DO DESEJO	52
1.2.5 ANNIE ERNAUX – O RECONHECIMENTO TARDIO E A PROBLEMÁTICA DO “ <i>TRANSCLASSE</i> ”	57
1.2.6 VIRGINIE DESPENTES – A GUERRILHEIRA	61
2 A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA EM QUESTÃO: AUTORIA, PERSONAGEM E A NARRATIVA DE ADULTÉRIO	66
2.1 A AUTORA COMO LEITORA (DE UMA LEITURA OBSTINADA)	67
2.1.2 A AUTORA COMO UMA ASTUTA TRAPACEIRA E PARODISTA SUBLIME	75
2.2 ADÈLE E A PERSONAGEM COMO LEITORA: NEM BOVARISTA, NEM QUIXOTESCA	86
2.2.1 LIBERTINA E SOLITÁRIA – ADÈLE, OS ARQUÉTIPOS LITERÁRIOS E A REVISÃO DO MITO DONJUANESCO	91
2.3 A AGÊNCIA (<i>AGENCY</i>)	101
3 A AGÊNCIA E O STATUS DA PERSONAGEM EM <i>DANS LE JARDIN DE L’OGRE</i>	107
3.1 AGÊNCIA FEMININA E SUAS MANIFESTAÇÕES NA PERSONAGEM	109
3.1.1 O OLHAR/FITAR	111
3.1.2 PALAVRAS E SILÊNCIOS	115
3.1.3 MOBILIDADE FÍSICA E MOBILIDADE DE CLASSE	120
3.2 FORMAS TEXTUAIS E AGÊNCIA (PLANO FORMAL)	126
3.2.1 AGÊNCIA E ESCOLHAS NARRATIVAS	129
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
4.1 “ <i>THE CAPACITY OF DESIRE TO TRANSFORM REALITY</i> ”	138
REFERÊNCIAS	144

0 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*« Prison, maladie, maltraitances, drogues, abandons, déportations, tous les traumas ont leur littérature. Mais ce trauma crucial, fondamental, définition première de la féminité, « celle qu'on peut prendre par effraction et qui doit rester sans défense », ce trauma-là n'entrait pas en littérature. »*¹

Virginie Despentes, *King Kong Théorie*

E quantos outros traumas ou vivências relativas à experiência das mulheres ainda não possuem a sua literatura? Quantos outros recantos exclusivos de uma experimentação do mundo feita através de um corpo marcado pela diferenciação de gênero ainda permanecem na penumbra, ofuscados pelo medo, pela negação do direito às palavras, por outros discursos autoritários que se afirmam e são reproduzidos como a Verdade? Quantas experiências similares ainda não entraram para o domínio do simbólico? Creio que boa parte dos pesquisadores que se interessam pelos estudos de gênero na literatura se fazem essas perguntas. Decidir mergulhar nesse campo teórico-metodológico não nos traz necessariamente respostas a essas perguntas, na verdade, a decisão acaba por reforçar a necessidade de que elas continuem existindo, de que as façamos ressoar. Este é um trabalho com o qual tenho aprendido muito. Foram muitos os desafios impostos por ele e pelas circunstâncias nas quais ele se realiza. Para além das dúvidas com os caminhos da pesquisa, das incertezas quanto às escolhas metodológicas, dos desafios impostos pela escrita propriamente dita; quem viveu o ano de 2020 sabe que, por vezes, neste ano tão atípico, foi necessário um esforço quase insano para nos concentrar na realização de nossas atividades cotidianas. Abstrair-se do mundo que parece estar prestes a colapsar para escrever – quer isso seja insanidade ou não – exige muita vontade.

Para falar de minhas motivações, sinto que preciso voltar a 2017, quando, muito próxima do fim do curso de graduação na UnB, viajava para um outro país, achando que encontraria nessa viagem um grande tema para uma pesquisa acadêmica. Havia me engajado com um projeto, um programa de assistentes de língua da embaixada da França, e por conta disso fui enviada à Guadalupe – uma ilha caribenha, ainda hoje território francês. Um mundo totalmente novo estava sendo descoberto, e eu esperava, claro, poder fazer novos contatos acadêmicos e dar continuidade aos meus estudos literários, enquanto

¹ Prisão, doença, maus tratos, drogas, abandonos, deportações, todos os traumas possuem a sua literatura. Mas esse trauma crucial, fundamental, definição primeira da feminilidade, “aquela que se pode violar e que deve permanecer impotente”, esse trauma ainda não fazia parte da literatura. (Tradução minha).

lecionava português e cultura brasileira em alguns liceus da ilha. A carga horária de poucas horas semanais sem dúvidas me permitiria isso, eu pensava.

Mas, chegando lá, as coisas se mostraram bem mais complicadas do que eu poderia imaginar. Constituir uma rede de contatos acadêmicos e manter preocupações tão exigentes quanto as do âmbito da pesquisa, intelectualmente falando, foram coisas que se mostraram impossíveis para mim. Diferentemente do que eu esperava, como a vida sempre gosta de nos surpreender, eu tive um despertar, não para o ensino de línguas; não para reflexões a respeito da linguagem (estritamente falando); nem para uma produção literária que oferecesse questões potencialmente interessantes para serem exploradas por uma pesquisadora brasileira, mas para uma condição minha enquanto indivíduo que tenta transitar pelo mundo.

Em Guadalupe, certamente por conta de suas características tão singulares de colônia pós-moderna, a classe social da qual sou proveniente se acentuou para mim. Assim como a minha condição de estudante e também a minha nacionalidade, mas de todas as categorias estruturais que compunham (e compõem ainda) o que eu era, a que mais se destacou foi a de gênero. Eu me descobri mulher naquela ilha, aos 23 anos, precisamente. Antes, é óbvio, eu tinha uma vaga noção disso. Preocupações como performar feminilidade, pílula anticoncepcional e os seus efeitos, enfim, as diversas pequenas restrições que cruzam a nossa banal existência no corpo de uma mulher. Mas me entender como um sujeito que é, irrevogavelmente, mulher, aconteceu pela primeira vez ali.

Foi longe da proteção familiar – de uma família que nunca atravessou as fronteiras do nosso país – e de um círculo social bem delineado, longe da cultura com a qual estava habituada, que descobri que essa condição – talvez uma condição menos dissimulável do que as outras – significava estar sujeita a uma série de privações e até mesmo humilhações. E que essas privações, justamente, me impediam de desenvolver minhas ambições intelectuais e acadêmicas naquele espaço. É claro que questões de classe também tiveram um papel preponderante na minha experiência de vida naquele momento, mas, aqui, eu gostaria de falar do que me marcou como uma descoberta. E sobre o que acabou influenciando os rumos das minhas reflexões em seguida.

Ali, eu gostaria de ter escrito. Gostaria de ter lido, discutido e elaborado algo sobre Maryse Condé, por exemplo. Gostaria de ter escrito algo sobre as lindíssimas praias de

areia preta, sobre as outras pequenas ilhas ao redor da ilha “borboleta”, as “Les Saintes”. Gostaria de ter podido flunar, sem ter tido o pensamento constantemente chacoalhado pelo medo das “cantadas”, um tanto mais invasivas do que eu estava “habituada” nas ruas. Lá, ao invés de me preocupar com se Dany Laferrière tinha ou não tido algum tipo de contato com Guadalupe e Martinica, e quais relações poderiam ser traçadas entre as escritas no Haiti e as que nasceram nessas ilhas menores, eu me preocupava – muito, até perder o sono – com chegar inteira ao trabalho, e depois com chegar intacta em casa antes do cair da noite.

Não ignoro, de forma alguma, o fato de que essa seja a realidade de muitas mulheres também no Brasil. E que a possibilidade que eu tenho de estar aqui, escrevendo sobre isso em meu computador, sob um “teto todo meu”² não faz parte da realidade da maioria das brasileiras. Tenho total noção desse privilégio, do privilégio que foi poder passar dois anos me dedicando à escrita de uma dissertação de mestrado, refletindo sobre literatura, e – apesar das muitas ameaças – tendo passado boa parte desse tempo sendo auxiliada por uma bolsa CAPES. Percebo o meu privilégio – pois, além do mais, sou a primeira da minha família a experimentá-lo – e tentei ao máximo ser digna dele, levando o meu trabalho muito a sério e buscando sempre dar o meu melhor, a cada leitura e a cada linha escrita.

Voltando à Guadalupe, há ainda outros fatores – como uma espécie de pânico generalizado naquela sociedade e de benevolentes, mas talvez exagerados, conselhos e alertas para estar vigilante – que acabaram corroborando com o meu medo; com a sensação constante de que eu não deveria estar ali, de que o meu corpo não podia transitar livremente os espaços, de que isso era uma prerrogativa para que algo de mau me acontecesse, algo contra o qual eu não poderia me defender ou sequer protestar em seguida. Estar só, não ter um veículo automotor para me locomover quando o transporte público deixava de funcionar (quase sempre), enfim, tudo isso aumentava em mim a sensação angustiante e paralisadora de insegurança constante. Como fuga, ainda me restava, nos momentos de folga, a possibilidade de ler: bendita seja a literatura! E, dentre outras coisas, lá eu li *A insustentável leveza do ser* de Milan Kundera. Pensei algumas vezes em escrever um projeto sobre essa obra, pois ela havia me encantado

² Ver “Um teto todo seu”, Virginia Woolf. Editora Tordesilhas, 2014.

profundamente. Mas havia também despertado algumas inquietações, alguns incômodos já preexistentes em mim.

Durante a leitura, sempre me identificava com Tomas, nunca com Tereza. A personagem feminina é representada como uma criatura débil, frágil, submissa e necessitando da piedade do homem para lhe conceder dignidade. Sabina, a outra mulher do romance, também não possui muita profundidade. É independente, artista, menos problemática do que Tereza, mas assemelha-se a um avatar. Parece incorporar todos os estereótipos de um artista, meio excêntrica, mas sem uma profundidade humana. A ambas parece ser negado o estatuto de sujeito: só Tomas o é. E, então, forçosamente, eu, leitora, que me entendo como sujeito, não posso me identificar senão com ele. E, portanto, existia a expectativa de que a minha sexualidade – assunto muito relevante na obra – seria contemplada na representação de Tomas, o que não ocorre.

A partir dessa falta, comecei uma busca. Já de volta ao Brasil li Bataille e Freud, busquei informações em Foucault e em Butler. Investiguei inteiro o *Gramáticas do erotismo - A feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*, achado na BCE (Biblioteca Central da UnB). Descobri, por acaso (ou por algum mecanismo de sites especializados em vendas de livros), a Slimani. Li *Dans le jardin de l'ogre*³ e me deparei, não com respostas, mas com novas perguntas. Achei que esse fosse o caminho e escrevi meu pré-projeto.

Como disse, o romance de Slimani me trouxe novas perguntas e novos caminhos. De início, a minha busca me parecia quase ontológica, eu me sentia convencida de que, assim como a experiência de flunar pelas ruas de uma ilha era necessariamente diferente para homens e mulheres, o erotismo também o era. E eu queria saber o que era esse erotismo, do qual Bataille falou tão bem, do ponto de vista de uma mulher. Mas, como sabemos, não existem filósofas mulheres, assim como só é possível filosofar em alemão (leiamos isso, obviamente, com bastante ironia). E, por fim, a minha busca se tornou outra. Uma busca mais modesta, se puder colocar assim.

Como vocês verão, o próprio romance me exigiu novas leituras, e como foi rico esse trajeto. Li muitas autoras que nunca haviam sido sequer citadas em todo o decorrer

³ Aqui, cito o título original da obra, pois a primeira leitura que fiz foi através da edição Folio, de 2014. Boa parte da minha análise será baseada nessa edição do livro, pois há fatores relevantes que estão presentes no uso da língua feito pelas personagens e que se perdem na tradução.

da minha formação em Letras. Li muitas teóricas cujo trabalho também não era do meu conhecimento. Percebi novos possíveis. Encantei-me, me desesperei, me encantei novamente.

O trabalho que apresento, então, foi fruto de longas reflexões e de muitas dúvidas também. Por vezes vacilei, hesitei. Pus em questão tudo o que tinha feito, me perguntei se tudo isso tinha razão de ser ou se não era apenas um delírio. Por fim, após muitos embates internos, cheguei a uma conclusão na qual acredito muito: penso que a crítica literária e a literatura andam juntas, que se retroalimentam; penso, ainda, que desejar uma história literária na qual não haja somente homens, é são e produtivo; penso que querer contribuir para que essa mudança se opere, é, sim, uma escolha política, não deixando de ser uma escolha feita por amor à literatura. Como Despentes diz em *King Kong Théorie* (2015), acredito na força confortadora da literatura, em seu poder de gerar um lugar de identificação para todas as experiências humanas, até mesmo as mais conflituosas e menos narradas, como a do estupro. Acredito que contribuir para isso seja contribuir para o enriquecimento desse “bem” – um dos maiores ao meu ver – produzido por nós, de uns para os outros, que é a literatura.

Portanto, escrever uma crítica a uma obra de uma escritora, e não a de um escritor, faz parte de uma estratégia, de uma vontade. Com este trabalho quero contribuir para a fortuna crítica da obra de mulheres, para que as mulheres, ao escreverem, tenham ao alcance da mão – como têm os escritores hoje – uma enorme quantidade de apontamentos, de críticas, de contribuições para que seus trabalhos sejam alçados cada vez mais alto. Sim, quero contribuir para a literatura, mas – *parti pris* – principalmente para a literatura na qual grandes mulheres estarão inseridas. E assim, talvez, teremos o direito à palavra, a flunar, a filosofar e ao que mais desejarmos.

Em *Dans le jardin de l'ogre* conhecemos a vida de Adèle, jornalista, parisiense, mãe de Lucien e esposa de Richard, um gastroenterologista. Desde o início do romance, no entanto, notamos que é impossível perceber Adèle somente através dessa descrição genérica – tão comum aos nossos tempos, nos quais a profissão e o estado civil são basicamente o que muitos requerem como definidores de identidade. A protagonista desse romance possui uma outra camada, um “lado oculto” um tanto mais humano. Adèle não sabe conter os seus instintos, sofre com uma perturbação que atormenta a sua vida.

Muitas publicações feitas em jornais e revistas, dedicadas a apresentar esse romance ao público, classificam a protagonista como “ninfomaníaca”. Tal terminologia é vista como problemática neste trabalho, por atuar como uma ferramenta discursiva (de medicalização, mas situada na linguagem) da dominação masculina⁴. Adèle evidentemente sofre com uma dependência, mas não menos do que a personagem Tomas do romance de Kundera, que jamais foi apresentada em termos parecidos.

Uma “impostora absolutamente magnífica” – como é apresentada pela própria narradora em um trecho do romance (SLIMANI, 2014) – Adèle se esforça para organizar uma rotina complexa, cheia de mentiras, mas que lhe permita suas fugas. Apesar de seus esforços, um dia, sua realidade inventada rui. Richard, acidentado e preso em casa, acaba descobrindo um telefone através do qual Adèle se comunica com seus amantes. A vingança do marido traído consiste em isolar a “doente” (SLIMANI, 2014) em uma casa de campo, com o intuito de “desinfectar” seu corpo e curá-la de sua doença terrível.

A narração, por vezes, parece nos conduzir a uma viagem ao interior da pele da personagem. Há uma maior atenção dedicada aos gestos e às ações da personagem em detrimento de seus pensamentos; o corpo, nessa narrativa, pode ser entendido “como uma linguagem através da qual somos ditos” (BOURDIEU apud NACCACH, 2019). Não somos feitos exatamente cúmplices de Adèle, porque essa narradora não busca criar uma ligação entre a personagem e o leitor, e nem sequer despertar nesse último sentimento de comisseração pela protagonista. Mas somos, todavia, colocados muito próximos dela, quase dentro de sua pele; e, ao mesmo tempo, não sabemos nada sobre ela, sobre suas motivações, sobre as angústias que a corroem. Adèle permanece inacessível, somente um corpo – quase espaço ou lugar – de cujo interior obtemos uma visão privilegiada.

Em uma resenha a respeito da obra publicada na revista *Hypotheses*⁵ – controversa em alguns momentos, e muito perspicaz em outros – Nessrine Naccach comenta:

On est ainsi loin de la conception traditionnelle du corps et de l'esprit, inspirée de la philosophie platonicienne, car au fond, Adèle « est corps de part en part,

⁴ Como Birman (2001) afirma, fazendo uso de um conceito criado por Foucault (1984), foi através de tecnologias do *biopoder*, como o controle medical e a higiene social, que a sociedade patriarcal conseguiu desenvolver uma medicalização do erotismo na mulher, essa medicalização configura-se em quatro possibilidades de desvio moral: a prostituição, o infanticídio, a ninfomania e a histeria. Ver também: FOUCAULT, Michel. História da sexualidade: A vontade de saber (Vol. 1). Tradução: Maria Teresa da C. Albuquerque. São Paulo: Edições Graal, 1984.

⁵ Ver: NACCACH, Nessrine. La nymphomanie au féminin. Dans le jardin de l'ogre de Leïla Slimani, le corps s'écrit(e) et n'en fera qu'à sa tête. Disponível em : <https://voixdelles.hypotheses.org/173>

et rien hors cela »; elle n'existe pas en dehors des coucheries dont elle sort à la fois « sale et fière, humiliée et victorieuse ».

Estamos, assim, longe da concepção tradicional do corpo e do espírito, inspirada pela filosofia platônica. No fundo, Adèle “é corpo dos pés à cabeça, e nada além disso”; ela não existe para além de suas transas, das quais ela sai, ao mesmo tempo, “suja e orgulhosa, humilhada e vitoriosa”. (Tradução minha).

A última citação, colocada entre parênteses, corresponde a um trecho do próprio romance no qual a narradora descreve os sentimentos da personagem. Adèle é, então, essa criatura no interior da qual convivem sentimentos de profunda contradição. Humilhação e triunfo, um desdém por si mesma e um orgulho exacerbado concomitantes, egoísmo e completa ausência de amor próprio. Aspectos dos quais trataremos mais em detalhes no decorrer deste trabalho.

A fortuna crítica da obra de Slimani, de forma geral, ainda é ínfima. Além dessa resenha, encontrei um artigo⁶ que trata sobre os paradoxos da identidade em *Chanson douce* (2016), publicado por uma revista da Universidade de Liverpool. A autora argumenta que a obra carrega em si diversas tensões não resolvidas de uma tendência a “tornar-se transnacional” que caracterizaria os estudos francófonos atuais. A análise proposta por Starace (2019) é interessantíssima, com destaque para a parte em que ela compara o estilo conciso de escrita de Slimani ao de Camus na obra *L'étranger* (1942), traçando ainda outros paralelos entre a obra objeto de sua análise e o romance do autor franco-argelino. No contexto brasileiro, o único artigo⁷ que faz referência a obra da autora que pude encontrar não tem a produção de Slimani como objeto de análise. Seus autores, na verdade, buscam investigar uma suposta tendência das premiações do Goncourt estarem mais voltadas a prestigiar uma “literatura migrante”.

À parte as produções acima citadas, encontramos também algumas chamadas para publicação da revista científica *Fabula*. Os textos elucidativos das chamadas citam a autora e sua produção literária, e as propostas temáticas são: a criação romanesca africana de expressão francesa contemporânea; escritas da margem e imaginários do monstruoso; pensar o romance francófono contemporâneo e reparar (no sentido de consertar) *a vergonha* – o papel ético e político da literatura. Percebo tais chamadas como indícios de

⁶ STARACE, Lorenza. Leïla Slimani's *Chanson douce*: Paradoxes of identity and visibility in the littérature-monde paradigm. *Francosphères* (2019), 8, (2), 143–165.

⁷ Para mais informações ver: MEIRELES, João Ricardo da Silva e SIEGA, Paula Regina. *Chanson Douce e Petit Pays: literatura migrante em evidência nos prêmios Goncourt 2016*.

que há um interesse científico crescente pela obra da autora, embora a produção ainda seja pequena.

Isto posto, aproveito para sublinhar a relevância deste trabalho como contribuição para a construção de uma fortuna crítica da obra slimaniana. No que diz respeito ao romance *Dans le jardin de l'ogre*, especificamente, não havendo nenhum artigo que se dedique a sua análise, este trabalho se torna também inaugural. O objetivo desta pesquisa é, portanto, analisar o romance de estreia de Slimani, buscando, ao mesmo tempo, inserir a sua voz em um contexto acadêmico brasileiro. Acredito que a obra da autora contribua de forma significativa para debates nas áreas dos estudos de gênero e dos estudos pós-coloniais.

Apresentadas as minhas motivações, delineado o meu objetivo de pesquisa e tendo feito um pequeno resumo do objeto a ser investigado, é necessário – ainda nesta introdução – que eu fale sobre as dificuldades práticas consequentes dessa escolha. É bem sabido que a crítica literária evita, na medida do possível, se voltar para objetos que ainda “não foram filtrados”. Poucos críticos aceitam investigar obras que acabaram de ser publicadas, obras de autores vivos e que ainda estão em início de carreira, não se trata de uma característica da crítica contemporânea, mas de um hábito aparentemente antigo. Dominique Viart (2013) afirma a respeito do assunto:

L'université s'est longtemps convaincue que ce n'était pas là son rôle, considérant que ni sa culture, ni sa vocation, plus patrimoniale qu'exploratrice, ne l'invitaient à se pencher sur le présent de la littérature, abandonnant ipso facto à d'autres et notamment à la presse la tâche de dire ce qu'il en était. (p. 114)

A universidade se convenceu durante um bom tempo de que seu papel não estava ali, considerando que nem sua cultura, nem sua vocação – mais patrimonial do que exploradora –, a convidavam a se debruçar sobre o presente da literatura, abandonando *ipso facto* a outros, e, notadamente, à imprensa a tarefa de dizer do que se tratava. (Tradução minha).

Segundo tais critérios universitários, afirma ainda o teórico, uma obra só poderia ser estudada em sua completude, o que requer, evidentemente, a morte do autor. Tal concepção das investigações literárias coloca em evidência uma universidade voltada para a transmissão de saberes constituídos e à conservação de um patrimônio literário, no lugar da constituição do mesmo (VIART, 2013).

Para o autor, e é disso que trata o seu artigo, a literatura contemporânea pode e deve ser abordada como objeto de estudo, seguindo uma tendência já observada em outras

disciplinas das Ciências Humanas, como a história e a sociologia. Os desafios postos por tal objeto, no entanto, não são ignorados. Falta de distância crítica, uma obra ainda em construção que pode, a qualquer momento, mudar de direção, a impossibilidade de julgar o valor de uma obra antes que a posteridade tenha feito seu trabalho; tudo isso é previsto pelo autor e também o foi por mim, no momento de propor a análise do romance *Dans le jardin de l'ogre*.

Trabalhar com uma obra contemporânea pressupõe estar ciente de tais desafios e, ao mesmo tempo, tentar mensurar os riscos que corremos. Descobrir uma metodologia de abordagem desse *corpus* é o passo seguinte, se desejamos escapar das possíveis armadilhas consequentes dos desafios citados acima. É com vistas a isso que me pauto no que afirma Linda Hutcheon (1991) a respeito da literatura pós-moderna:

A ficção pós-moderna certamente procurou abrir-se para a história, para aquilo que Edward Said (1983) chama de "mundo". Porém, parece ter verificado que já não pode fazê-lo de forma sequer remotamente inocente, e, portanto, aquelas paradoxais metaficções historiográficas *anti-inocentes* se situam dentro do discurso histórico, embora se recusem a ceder sua autonomia como ficção. E é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do "mundo" e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade - tanto literária como "mundana". (HUTCHEON, p. 163)

Para a teórica, o “mundo” onde os textos pós-modernistas se inserem é o “mundo” dos discursos, o mundo dos textos e dos intertextos. Ainda de acordo com ela, nesse mundo não há uma separação – como alguns gostariam que houvesse, levando em conta um conceito formalista de representação – entre a arte e o mundo (dessa vez empírico). O mundo – e, conseqüentemente, o que diz respeito ao político – e a arte – o que é estético – estão ligados no pós-moderno. Argumentos que alimentam também a crítica de Rita Felski, por exemplo, como veremos posteriormente.

Regressarei a tais discussões com mais profundidade quando for o momento de pôr em prática as metodologias de análise, dado que as leituras críticas serão as chaves das quais me servirei para construir análises possíveis, e também através das quais estabelecerei diálogos entre a obra objeto desta análise e os seus intertextos.

0.1 CONSIDERAÇÕES PREAMBULARES A RESPEITO DA AUTORIA DO ROMANCE

Por ora, fiz questão dessa introdução somente para dizer que é nesse contexto preciso que surge Leïla Slimani. De nacionalidade franco-marroquina, a autora publica o seu primeiro romance na França aos 32 anos de idade. Hoje, com 38 anos, Slimani já teve suas habilidades de romancista reconhecidas através de sua segunda obra romanesca – *Canção de Ninar* (2016) – que recebeu um renomado prêmio literário francês, o Goncourt.

A autora nasceu e viveu até por volta dos seus 18 anos no Marrocos, em Rabat, partindo para Paris para dar continuidade aos seus estudos. Sua mãe, Béatrice-Najat Dhobb-Slimani, foi uma das primeiras mulheres médicas do Marrocos, filha de uma alsaciana – Anne – que em 1944 se apaixona por um oficial do exército francês: Lakhdar. Anne foge com o oficial marroquino e eles se instalam em Médina, ela aprende árabe e se converte ao islam. A família possui, na época, uma plantação de azeitonas e se dedica à agricultura.

O pai de Leïla se chamava Othmane Slimani – marroquino de origem modesta, foi nomeado ministro da economia do país entre 1977 e 1979. Quinze anos mais tarde, enquanto dirige o CIH Bank (Crédit immobilier et hôtelier), se envolve em um escândalo político-financeiro e é preso. O incidente marca profundamente a família e, pouco tempo depois de ser solto, Slimani adoece e morre. A figura paterna é importantíssima para a autora, que afirma ter vontade de escrever sobre sua história, mas que, em respeito à dor de sua mãe, não o fará por enquanto.

Tudo isso ocorre quando Slimani já está vivendo em Paris, onde acaba ficando. Após ter trabalhado como jornalista no jornal “*Jeune Afrique*”, Slimani decide abandonar tal carreira e se tornar escritora. Ela já publicou três romances: *Dans le jardin de l’ogre* (2014), *Chanson douce* (2016) e o mais recente: *Le pays des autres* (2020). O “No jardim do ogro”⁸, como ficou em sua tradução para o português brasileiro de 2019, é o objeto de estudo da presente dissertação, como já foi dito.

⁸ Farei referência à tradução a partir de agora. No entanto, optei por utilizar, para fins de análise, a versão original da obra em alguns momentos do meu trabalho. Tal escolha se deve ao uso de aspectos linguísticos que refletem intenções discursivas, e que, muitas vezes, acabam se perdendo nas traduções, por conta das

Canção de Ninar, sua segunda obra romanesca, começa com um crime em um apartamento de uma família de classe média parisiense: uma babá assassina as crianças cujos cuidados lhe eram incumbidos. A narrativa proléptica⁹ apresentará ao leitor, em seguida, a relação da babá com a família, e, por consequência, com seus empregadores. O livro explora o espaço privado como um ambiente no qual também podem se manifestar as tensões da luta de classes. Ilustra, igualmente, as inquietações e ansiedades da mulher pós-moderna, mãe, trabalhadora-assalariada, almejanse de uma carreira profissional de sucesso. O romance possui diversos outros aspectos profícuos, que poderiam ser salientados e analisados com mais acuidade em um outro trabalho¹⁰.

Já *Le pays des autres* promete ser uma saga dividida em três volumes. A autora decidiu explorar uma história familiar (fictícia), inspirada na história (verídica) de seus avós, e que acompanha a História do Marrocos Pós-Segunda Guerra. Em 1944 Mathilde, uma jovem francesa da Alsácia se apaixona por Amine Belhaj, um marroquino, soldado do exército francês. Após a “Liberação” o casal parte para o Marrocos e se instala em Meknès, cidade habitada por ex-militares e colonos.

Amine se esforça para cultivar a terra que possui. Sua esposa, isolada na fazenda com duas crianças, sofre para se acostumar com o país e com a nova cultura. O romance cobre um período de tempo de 10 anos, período de grandes tensões e revoltas que culminariam na independência do país do protetorado francês. O primeiro volume da trilogia, intitulado “Guerra, guerra, guerra”, trata, portanto, do sentimento de não pertencimento vivenciado por essas pessoas: colonos e povo autóctone, todos se sentem em um país que não é seu. As mulheres, por sua vez, vivem em um país dos homens e devem lutar incessantemente por sua emancipação.

No resumo publicado na contracapa da edição da Gallimard, no qual me fio para escrever esse resumo apresentado aqui, ainda encontramos: “*Après deux romans au style clinique et acéré, Leïla Slimani, dans cette grande fresque, fait revivre une époque et ses acteurs avec humanité, justesse, et un sens très subtil de la narration.*”¹¹. Esse parece,

características próprias de cada língua. O assunto será abordado e explorado em detalhes no capítulo 3 da presente dissertação.

⁹ Ver “prolepse” em “Discurso da narrativa” (1989) de Gérard Genette. A estratégia literária também poderia ser compreendida, analogamente, como “*flashforward*” em uma linguagem cinematográfica.

¹⁰ Starace (2019) faz uma contribuição significativa nesse sentido, publicando uma análise a respeito da obra. O artigo em questão já foi citado na nota 5.

¹¹ “Depois de dois romances de estilo clínico e ácido, Leïla Slimani, neste grande afresco, reaviva uma época e seus atores com humanidade, justeza e um senso muito sutil da narração.” (Tradução minha).

portanto, um romance no qual a autora apresenta um estilo um pouco diferente daquele que conseguimos observar em suas duas primeiras obras. Geográfica e temporalmente sua narração também se transforma, seus dois primeiros romances acontecem na França, em um espaço temporal atual. Na trilogia, somos levados ao Marrocos do século XX, que em um primeiro momento ainda é colônia do império francês.

O interesse pelas questões femininas, no entanto, permanece. As dificuldades vividas pela personagem ocidental que vai viver na colônia são abordadas, a maneira como ela é tratada dentro daquela cultura, para ela desconhecida até então. Mas também os impasses vividos no seio da relação matrimonial desse casal intercultural, com crenças e religiões diferentes. Questão interseccional que também aparece, ainda que de forma germinal, em *No jardim do ogro*.

Como obra de não-ficção, Leïla lançou em 2017 o livro *Sexe et mensonges – La vie sexuelle au Maroc*, obra que conta com um apanhado de relatos de mulheres marroquinas a respeito de suas vidas no país, o principal tema abordado é a sexualidade. A ideia de escrita da coletânea de relatos surgiu quando, ao viajar pelo país divulgando o seu primeiro romance – o *No jardim do ogro* –, a autora foi procurada por mulheres que depositaram nela suficiente confiança para com ela partilhar suas experiências. A obra pode ser, em alguma medida, compreendida como um registro da recepção do romance – objeto de análise desta pesquisa – no Marrocos, país de origem da autora.

Ainda no mesmo ano, em parceria com a ilustradora Laetitia Coryn, Slimani publica *Paroles d'honneur*. Trata-se de uma adaptação gráfica, para o formato de história em quadrinhos, de *Sexe et mensonges*. Através das figuras criadas por Laetitia todos os diálogos e confissões do compilado de relatos adquirem rostos, corpos, cores e um cenário, segundo plano onde tudo se passa. Ou ainda, nas palavras de Slimani, eles adquirem uma geografia: a do Marrocos. A obra foi lançada pela editora *Les Arènes* e conta, até o momento, com uma única edição.

Le diable est dans les détails (2016) e *Comment j'écris* (2018) são publicadas pela editora *l'Aube* em parceria com a revista *Le Un*. A primeira obra conta com seis textos escritos pela autora para a revista, em formato de crônicas e contos. Já a segunda é uma entrevista cedida para o editor da revista, Éric Fottorino, após ter entrado para a curta lista das doze mulheres premiadas com o Goncourt até os dias de hoje. Na entrevista, Slimani

fala sobre a sua escrita, sobre algumas de suas motivações e sobre o seu percurso até chegar no ponto em que se encontrava.

A autora também publicou *Simone Veil – Mon héroïne* (2017), obra na qual homenageia a figura política de Veil, conhecida pelo fato de ter defendido, em 1974, um projeto de lei que despenalizou a interrupção voluntária da gravidez na França. Simone Veil foi também a primeira mulher a presidir o Parlamento Europeu, além de ter sido membro do Conselho Constitucional da França. Importante figura para o feminismo francês no que concerne à defesa do aborto e dos direitos das mulheres, ela revolucionou as políticas públicas graças a sua atuação enquanto Ministra da Saúde durante o mandato de Valéry Giscard d'Estaing (que tinha como Primeiro-ministro Jacques Chirac).

Apesar de o aborto ser legalizado na França até os dias atuais, os debates acerca do assunto não cessaram, e também não há, no país, um consenso a respeito disso. O direito das mulheres francesas de terem acesso a esse tipo de procedimento em hospitais públicos vêm sendo ameaçado. A obra de Slimani, portanto, é lançada em um momento em que as conquistas feministas que Veil simboliza e ajudou a alcançar precisam novamente ser defendidas. É um tributo pago a uma “heroína”, como a autora coloca, mas também uma obra com finalidade marcadamente política.

Ademais, no que concerne à sua atuação no cenário político da França, Slimani mantém uma relação próxima com o atual presidente, tendo feito campanha para o seu mandato. Em 2017, a autora é nomeada representante da Francofonia por Emmanuel Macron. Houve especulações da imprensa dizendo que ela teria recebido um convite (e recusado) do presidente para se tornar Ministra da Cultura durante o seu mandato, mas tais burburinhos não foram confirmados.

Embora eu não vá focar minha análise em fatores biográficos, é importante que conheçamos a relevância que tem a autora no contexto político de sua época, tanto na França como no Marrocos – os dois países com os quais ela se relaciona e se identifica. Tratando especificamente da metaficção historiográfica (gênero pós-moderno por excelência), Hutcheon (1991) afirma:

Atualmente esse vínculo formal por intermédio dos denominadores comuns da intertextualidade e da narratividade costuma ser apresentado não como uma redução ou como um encurtamento do âmbito e do valor da ficção, mas sim como uma ampliação. Ou, se for considerado como uma limitação - restrito ao sempre já narrado -, ele tende a ser convertido no valor básico, como na "visão pagã" de Lyotard (1977, 78) em que ninguém jamais consegue ser o primeiro

a narrar coisa alguma, não consegue ser a origem sequer de sua própria narrativa. Lyotard estabelece deliberadamente essa **"limitação" como sendo o oposto daquilo que ele considera como a posição capitalista do escritor como criador, proprietário e empresário de sua estória. Grande parte da escrita pós-moderna compartilha essa implícita crítica ideológica aos pressupostos que estão por trás dos conceitos humanistas do século XIX a respeito do autor e do texto**, e é a intertextualidade paródica que constitui o principal veículo dessa crítica. (HUTCHEON, p. 169. Grifos meus.)

Ainda que se refira prioritariamente à metaficção historiográfica, a autora frisa que “grande parte” da escrita pós-moderna compartilha uma mesma crítica ideológica à antiga noção de autoria. Não se trata aqui de pensar no autor como uma entidade sacralizada e intocável, mas como uma das vozes que faz ressoar outros textos e discursos sociais.

Portanto, esse breve apanhado biográfico deve servir apenas para localizar a autora em seu momento histórico, e, por consequência – o que é, na verdade, o objetivo principal – historicizar a obra que pretendo analisar em seguida. Dito isso, cabe a pergunta que podemos estar nos colocando nesse ponto do texto: mas como se dará essa análise, afinal?

Antes de adentrar as discussões dos aspectos formais e de conteúdo do texto literário, notei que se fazia necessário delimitar algumas fronteiras de definição e compreensão, tanto epistemológicas quanto historiográficas. O objetivo dessas delimitações é de nos colocar – aos meus leitores e a mim – na “mesma página”, ou melhor dizendo: localizar a discussão no contexto das reivindicações e avanços da crítica literária feminista, que constitui a base metodológica desta pesquisa.

Apresento então, em um contexto em que os estudos feministas se asseveram subsidiadores da produção de conhecimento científico e da construção de significados inéditos na interpretação do mundo, um primeiro capítulo voltado para discussões de episteme e historiografia literária feminista. As contribuições de Destais (2006) e Lemaire (1994) possibilitarão a proposta da construção de uma genealogia, a qual, é claro, Slimani está ligada. Se ninguém jamais consegue ser o primeiro a narrar coisa alguma, não consegue ser a origem sequer de sua própria narrativa (LYOTARD apud HUTCHEON, p. 169), Slimani jamais poderia ter escrito o *No jardim do ogro* sem aquelas que a precederam.

Com o intuito de recuperar autoras e narrativas que são, muitas vezes, pouco comentadas ou esquecidas, e também de salientar contribuições dessas que deixaram um legado para as mulheres que se envolveriam com a *erografia* de alguma forma, é que

proponho breves apresentações de seis autoras francesas do século XX. Circunscritas ao modernismo, com o qual o pós-moderno se relaciona tão intimamente (HUTCHEON, 1991), essas autoras foram de alguma forma responsáveis por “abrir o caminho” para que tal narrativa pudesse surgir no século XXI. A tais procedimentos, dedico o primeiro capítulo da presente dissertação.

Em um segundo momento, introduzo alguns outros nomes da crítica literária feminista que darão o suporte necessário para a construção da segunda parte do trabalho. Essa etapa é mais voltada para a análise, à luz das teorias dos estudos de gênero, de alguns aspectos do romance *No jardim do ogro*. Rita Felski é um pilar indispensável de minha escrita, trazendo a sistematização de uma forma de crítica feminista em sua obra *Literature after feminism* (2003) da qual me sirvo largamente. É através das alegorias categorizadas pela teórica que analiso também a autoria.

Em sua obra *Sexual-Textual politics: feminist literary theory* (1985), Toril Moi faz comentários valiosos ao contrapor a crítica feminista anglo-americana à francesa. Para a teórica, a crítica anglo-americana é “*centrada no autor*” [*author-centred*], enquanto as críticas francesas tendem a fazer análises *a-históricas* [*ahistorical*] e pautadas por categorias idealistas (MOI, 1985). No entanto, a autora considera que tanto uma vertente crítica quanto a outra trouxeram contribuições importantes para o feminismo. A respeito mais especificamente da crítica literária, a autora afirmará:

For the Anglo-American feminist critic, the fact that there is very little feminist *literary criticism* in France may be disconcerting. With a few exceptions, such as Claudine Herrmann and Anne-Marie Dardigna, French feminist critics have preferred to work on problems of textual, linguistic, semiotic or psychoanalytic theory, or to produce texts where poetry and theory intermingle in a challenge to established demarcations of genre. Despite their political commitment, such theorists have been curiously willing to accept the established patriarchal canon of ‘great’ literature, particularly the exclusively male pantheon of French modernism from Lautréamont to Artaud or Bataille. There can be no doubt that the Anglo-American feminist tradition has been much more successful in its challenge to the oppressive social and political strategies of the literary institution. (Idem, p. 97)

Para a crítica feminista anglo-americana, o fato de que exista uma crítica literária feminista ínfima na França pode ser desconcertante. Com poucas exceções, como Claudine Herrmann e Anne-Marie Dardigna, a crítica feminista francesa tem preferido trabalhar os problemas teóricos de ordem textual, linguística, semiótica ou psicanalítica. Ou preferido produzir textos nos quais poesia e teoria misturam-se em um desafio para estabelecer demarcações de gênero. Apesar de seu comprometimento político, tais teóricas tem, curiosamente, estado dispostas a aceitar o cânone da “grande” literatura estabelecido pelo patriarcado, particularmente o panteão exclusivamente masculino do modernismo francês – de Lautréamont à Artaud ou Bataille. Não há dúvidas de que a tradição feminista anglo-americana tem sido muito mais

bem-sucedida em seu desafio às estratégias policiais e sociais opressoras da instituição literária. (Tradução minha.)

Neste contexto, é compreensível que – ainda que eu me sirva do que as teóricas francesas produziram no decorrer de minha dissertação (mais especificamente das produções de Kristeva, Cixous e Irigaray) –, no momento de uma análise mais voltada para as estratégias narrativas usadas pela romancista, eu recorra ao que foi produzido pela crítica anglo-americana, e, mais precisamente, à Rita Felski. Recorrerei, igualmente, como veremos no capítulo 3, às críticas canadenses. Estas últimas estão produzindo atualmente e apresentam uma alternativa às duas outras vertentes mais homogêneas.

São de suma importância para o meu trabalho, igualmente, as obras de Queiroz (1997) e de Kehl (2008), nas quais se discute o bovarismo e a relevância da obra realista de Flaubert para a literatura modernista, com a qual a pós-modernista se relaciona, conforme já mencionamos ser apontado por Hutcheon (1991) – outra teórica muito relevante para as discussões que tentei construir – em seu estudo sobre a poética do pós-moderno. Tais questões entram em pauta na subseção em que trato de Leïla Slimani enquanto leitora, ou seja, enquanto consumidora das obras de escritoras que a precederam, assim como do cânone literário. Ainda considerando o contexto da crítica literária feminista brasileira, me apoio também em Funck (2016), ao pensar questões relacionadas à autoria.

Na subseção seguinte desse mesmo capítulo, tento justificar o pertencimento da autora, segundo a minha interpretação de sua obra, a uma das categorias alegóricas de autoria feminina apresentadas por Felski – a “*masquerading women*”. Tal alegoria é construída pela pesquisadora e teórica através do exemplo de escrita de Colette, autora cuja escrita também será abordada por mim no primeiro capítulo desta dissertação. Nesse momento, a minha análise é praticamente comparativa, pois busco semelhanças e diferenças na maneira como essas autoras constroem suas narrativas e caracterizam suas personagens femininas. Ainda nessa subseção, a teoria da paródia de Linda Hutcheon (1985) é evocada com o intuito de localizar as estratégias narrativas dos autores pertencentes a esse período histórico que compreendemos como o da literatura pós-moderna, no qual Slimani se encaixa.

As subseções posteriores são dedicadas a pensar Adèle, a protagonista do romance objeto desta pesquisa. A personagem é observada a partir de dois aspectos que decidi colocar em evidência: a sua faceta de personagem-leitora e a sua dimensão de mulher

adúltera. Optei por tratar desses dois aspectos e não de outros, primeiro, por uma influência da metodologia usada por Felski, evidentemente; e, segundo, por esses dois aspectos – a mulher como leitora e a mulher como sujeito desejante – serem questões muito caras à crítica literária feminista de forma mais geral.

Na última seção, faço uma análise mais aproximada da narrativa, a partir das teorias de narratologia de Genette (1989; 2017) repensadas através das leituras de Felski (1989) e de Boisclair (2020), além de outras contribuições tanto da crítica feminista francesa quanto da canadense. Seleciono algumas passagens do romance, isolando-as e observando a ação do narrador, assim como busco pensar a personagem através da teoria da *agência*. Retomo, igualmente, noções acerca da mobilidade de classe, abordadas no capítulo 1, através dos pensamentos de Gaulejac (2014) e Jaquet (2014). E, assim, finalizo o terceiro capítulo.

À conclusão, reservo um balanço das discussões e das propostas de análise feitas ao longo do trabalho. Bem como teço alguns comentários acerca do desejo na literatura, e a respeito da capa do romance, em sua edição lançada ainda em 2014 pelas edições Folio. Neste último momento, trago uma fotografia de Man Ray, *Anatomies* (1929), em meu auxílio, e busco explorar as possibilidades de interpretação das duas imagens em questão, levando em consideração reflexões feitas por John Berger (1972).

1 REPENSAR A HISTÓRIA LITERÁRIA E A PROPOSTA DE UMA GENEALOGIA

Como um primeiro passo para me aproximar do meu objeto de estudo – o romance *No jardim do ogro* –, acredito que seja importante alinhar-me ao pensamento epistemológico e historiográfico feminista, terminologias herdadas da pesquisa filosófica e histórica, respectivamente, e atualmente utilizadas em áreas afins. Como irei tratar de um romance, me parece indispensável localizar a obra dentro de uma linhagem, ou, melhor do que isso, localizá-la a partir de obras que possam ter lhe servido como facilitadoras; experiências vanguardistas feitas por exploradoras do domínio literário, abridor de caminhos que tornariam o campo cada vez mais seguro e minimamente familiar para que outras mulheres pudessem escrever, respaldadas pelo sentimento de autenticidade de sua escrita. Portanto, localizá-la dentro de uma historiografia literária feminista.

Em seu artigo “Repensando a história literária” (1994), a teórica Ria Lemaire traz como primeiro plano de sua discussão as contradições da história literária baseada em uma genealogia patrilinear. Segundo Lemaire, a genealogia e história literária que conhecemos até então criam a ilusão de uma só história, uma *única* tradição (LEMAIRE, p. 59). A grande consequência disso é a definição de conceitos básicos – tão bem conhecidos pela crítica – decorrentes única e exclusivamente do cânone e de seus padrões rigidamente masculinos.

Conceitos como o gênio, o autor, o herói, o personagem e o tema (LEMAIRE, p. 59), e as ideias de tradição, unidade, originalidade e criatividade; estão intimamente relacionados com a negação de um impacto ou influência das estruturas sociais em obras individuais, bem como na tradição de forma mais ampla. Essa negação, por sua vez, implica a dissimulação da complexa relação entre a literatura e a sociedade, dificultando a percepção do papel das ideologias (sobretudo da ideologia dominante) nas obras literárias e também nas sociedades. Portanto, a crítica tradicional toma como seus pressupostos os conceitos dessa história literária, geralmente ocultando-os e reforçando as perspectivas ideológicas das obras literárias, ao invés de promover instrumentos que possibilitem detectá-las e criticá-las (LEMAIRE, p. 59). Tais apontamentos tornam evidente a necessidade de balancear conceitos e práticas em um exercício de crítica literária feminista.

Contrapondo-se às práticas de uma crítica estruturalista, Lemaire usa o teórico americano Jonathan Culler como exemplo. Em uma de suas obras sobre teoria e crítica literária, o autor elege duas preocupações básicas, uma relaciona-se com a prevenção da proliferação de sentidos *ilegítimos*; e a outra com o desenvolvimento de princípios que determinarão os sentidos verdadeiramente concebidos pelo autor. Ora, a ideia de autor como aquele que detém autoridade suprema sobre o texto já vinha sendo combatida por autores pós-estruturalistas como Foucault e Barthes. E como determinar sentidos *legítimos* e *ilegítimos* senão através de uma leitura calcada em fundamentos ideológicos? Para Lemaire, o que fica claro através dessas proposições é que a história literária tem sido fundamentalmente etnocêntrica e *viricêntrica*¹². As próprias propostas pós-estruturalistas, como veremos mais à frente, serão também colocadas em questão por algumas críticas feministas numa tentativa de revisão e reescrita dessa história literária, como apontará Felski (2003).

Por ora, gostaria de destacar a importância da construção dessa outra genealogia, a relevância de não mais escrever crítica reforçando uma genealogia patrilinear, que muitas e muitas vezes se compõe de modo a apresentar uma *história única*, a única possibilidade de fontes e influências. Confesso que anteriormente à pesquisa mais profunda que me comprometi a fazer para escrever este trabalho, todas as referências que eu possuía – as referências adquiridas durante quatro anos de formação no curso de Letras – eram de homens.

As únicas perspectivas que eu conhecia acerca do erotismo na literatura eram as de escritores ou filósofos, todos homens. Tentar construir um trabalho focado, sobretudo, no que mulheres escreveram acerca do assunto é uma tarefa um tanto desafiadora. De início, as pesquisas enviesadas fazem a tarefa parecer quase impossível. Depois de algum esforço, aos poucos, vai se tornando mais claro que existe uma outra rede de referências, uma outra história, na qual um nome puxa outro, e de repente descobrimos um outro universo, tão rico e tão cheio de possibilidades quanto o antigo. E que, talvez, no quesito de possibilidades, seja até mais fecundo, visto que pensar a história da literatura não mais

¹² A palavra *viricêntrica* é usada aqui tal qual aparece na tradução por mim utilizada do texto referenciado. Seu significado está ligado ao conceito do falocentrismo, no entanto, é possível que a intenção da autora fosse de imprimir ênfase à noção de virilidade, mais do que à noção do falo freudiano. A aparição da palavra “*viricentrique*” é mais comum em francês (língua em que o artigo foi escrito originariamente). Ver LEMAIRE, Ria “Repensando a história literária” (1994) em *Tendências e impasses*, org. BUARQUE, Heloisa, p. 60.

como uma via de mão única, rija, endurecida, contínua e singular, proporciona a riqueza e a fecundidade do que é plural.

Ainda pensando a escrita, ou a proposta de escrita de uma historiografia feminista da literatura Ocidental, Lemaire cita alguns dos princípios de desconstrução dos discursos da história literária de Foucault, apontando que a historiografia literária feminista é responsável por trazer uma nova contribuição para a desconstrução do discurso, tal como era pregada pelo filósofo. Essa contribuição seria uma nova premissa, a de que o discurso da história literária deve ser estudado prioritariamente como um sistema de relações de gênero. Pensar a história literária, por exemplo, ignorando o fato de que o cânone seja majoritariamente constituído por autores homens, é ignorar códigos que dizem respeito às estruturas de poder em nossas sociedades. Perguntas como: o que significava, para uma mulher, escrever no século XIX? Obtém, evidentemente, uma resposta absolutamente diferente do que a da pergunta: o que significava, para um homem, escrever no século XIX? Portanto, fica claro como questões de gênero não podem, e não devem, ser ignoradas quando queremos tratar de história literária e não mais de uma história literária exclusivamente masculina.

De acordo com Lemaire, que foi durante muito tempo estudiosa da literatura medieval francesa e investigadora de tradições orais, foi por meio da escrita nas línguas vernáculas europeias que a primeira desproporção essencial entre homens e mulheres foi estabelecida (LEMAIRE, p. 68). Empoderados pelo aprendizado de uma linguagem estrangeira – a escrita –, os homens progressivamente excluíram as mulheres de seus domínios, dado que a cultura escrita era vista como superior à cultura oral, na qual anteriormente ambos os sexos eram autorizados a criar. Após isso, o distanciamento entre as produções femininas e masculinas só se alargou, devido a fatores técnicos, dos quais os homens rapidamente se colocavam a par e exerciam sobre eles o seu domínio. Um exemplo de avanço técnico dado pela autora é a invenção da imprensa, a partir da qual surge um novo ambiente de trabalho ocupado majoritariamente por homens, em seu início. Toda essa tecnologia de exclusão resulta nas disparidades que conhecemos hoje, conhecê-las e lembrá-las é essencial para um trabalho interpretativo.

Meu trabalho, no entanto, não poderia ambicionar mais do que uma dissertação de mestrado com prazo de entrega permite. Não está em minha alçada propor uma historiografia, ou mesmo uma genealogia feminista, na exata conformação prevista por Lemaire. O que me é possível, neste trabalho, e o que tentei fazer neste capítulo, foi

contribuir com uma pequena parcela de uma possível genealogia. A fatia que diz respeito às produções francesas acerca do erotismo ou de uma escrita preocupada com o erotismo e o universo erótico. É um recorte extremamente reduzido, mas é o recorte necessário para que a análise do romance que me propus a fazer desde o início se torne possível nesses termos. Se quero analisar o erótico na escrita de Slimani a partir das questões de gênero, é preciso saber, de dentro de uma genealogia literária feminista, como essa escrita se tornou possível historicamente, e como essa autora pode ser lida diacronicamente.

Para a delimitação e seleção dessas predecessoras foi preciso, antes, delimitar uma temática comum. Apontar que tipo de caminho espinhoso foi esse, enfrentado e modificado por essas escritoras que vieram antes de Slimani. E mais, apontar onde – em que região geográfica do planeta esse caminho se construía e se modificava. E, ainda, delimitar a partir de qual momento da história humana passarei a observar o caminho e as suas modificações subsequentes.

Quero salientar tudo isso com o objetivo de deixar claro que a intenção não é enclausurar a obra em um subgênero romanesco específico, pretensão que se revelaria problemática em um momento ou outro de minha análise, pois a obra transpõe fronteiras que, acredito, já tenham se tornado demasiado imprecisas em nossos tempos. Mas encontrar um ponto em comum, uma temática cara ao romance – alvo desta análise – que se repita e seja também cara a outras autoras. São muitos os riscos que se corre ao analisar uma obra contemporânea, dado que não temos um distanciamento histórico significativo do momento de sua publicação, por isso tento, na medida do possível, tomar todas essas precauções.

1.1 A EPISTEMOLOGIA FEMINISTA E A PROPOSTA DA TERMINOLOGIA EROGRAFIA FEMININA

“The very word erotic comes from the Greek word eros, the personification of love in all its aspects—born of Chaos, and personifying creative power and harmony. When I speak of the erotic, then, I speak of it as an assertion of the life force of women; of that creative energy empowered, the knowledge and use of which we are now reclaiming in our language, our history, our dancing, our loving, our work, our lives.”¹³

Audre Lord, *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*

¹³ “A palavra *erótico* é proveniente da palavra grega *eros*, a personificação do amor em todos os seus aspectos – nascido do Caos, e personificando o poder criativo e a harmonia. Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital de mulheres; de uma energia criativa habilitada, o conhecimento e uso os quais reclamamos agora em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nosso amor, nosso trabalho, nossas vidas.” (Tradução livre).

A temática em comum é, portanto, o erotismo. Ou a *erografia* literária feminina, como discriminará Alexandra Destais (2006). A partir dessa preocupação literária com a escrita de *eros* no feminino, ou através de um olhar feminino (um *female gaze*¹⁴), é que elegi as autoras que serão citadas neste trabalho. Vejo como indispensável destacar que essas autoras estão circunscritas à cultura Ocidental, mais precisamente à França, e isso se dá por três razões principais: a primeira é que, sabendo um pouco a respeito da biografia da autora, logo nos damos conta de que ela recebeu uma educação majoritariamente voltada para o estudo da cultura Ocidental, tendo sido alfabetizada em francês e, até os dias atuais, falando pouco o árabe. A segunda é que a narrativa se passa toda em contexto francês, todas as personagens vivem na França e há poucas e pontuais referências à cultura árabe na obra que se faz objeto de minha análise. E a terceira, e talvez a mais importante, por ser indicadora de uma deficiência crítica, é que conheço muito pouco sobre a literatura árabe ou mesmo marroquina. O acesso a essa literatura não é tão facilitado no Brasil, e, infelizmente, não considere viável uma pesquisa que se desenrolaria toda em território brasileiro que tivesse a ambição de reunir uma tradição de escrita feminina voltada para o erotismo no Marrocos. Embora não seja anódina a herança de *As mil e uma noites*, o que nos leva ao último ponto delimitativo de minha seleção: todas as autoras aqui abordadas escreveram durante o século XX, este será o nosso recorte temporal.

Antes de começar, entretanto, considero ser válido esclarecer o que é esse erotismo de que estarei tratando nas próximas páginas, como compreender a palavra *erotismo* no contexto literário? Para Destais (2006) a *erografia* não pode ser determinada somente a partir de noções e conceitos fundamentais a respeito do erotismo, mas são também dados internos (narrativa) e externos (históricos e sociais) que permitem definir um domínio literário como esse e atribuir valor a ele.

Para a pesquisadora e teórica das escritas eróticas femininas na França, o processo para se compreender o que é o erotismo passa, necessariamente, por uma análise etimológica da palavra. Mas não só, o erotismo é frequentemente contraposto à pornografia, um possuindo uma conotação mais positiva, e o outro, sempre, uma acepção depreciativa. Essa diferenciação dos termos (ou a falta dela) leva muitos críticos a

¹⁴ O termo “*female gaze*” é usado em contraposição ao “*male gaze*”. Ambos os termos foram cunhados pela pesquisadora britânica Laura Mulvey, que teorizou a respeito do fitar masculino objetificador do corpo feminino no cinema e nas artes visuais. Para mais informações consultar: MULVEY, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.

fazerem uso, muitas vezes indevidamente, do adjetivo “pornográfico” para se referirem a uma obra com um julgamento marcadamente pejorativo. Portanto, mais do que uma análise etimológica da palavra erotismo, é válido fazer, também, uma análise da palavra pornografia, de modo que estejamos totalmente cientes do que estamos dizendo e o que vinculamos ao usar uma ou outra palavra.

Para Destais, é impossível fazer uma diferenciação desses dois conceitos através de uma definição genérica, essencializadora e fechada sobre si. Ainda levando em consideração o que diz a teórica, ambas as palavras brincam com os limites do tolerável e do intolerável, desmontam censuras, corroem os dispositivos racionais das sociedades ditas civilizadas, colocam à prova o limite da tolerância de cada um, individualmente. Logo, são conceitos subjetivos e que irão variar de pessoa para pessoa, de acordo com os padrões morais de cada uma: “A pornografia é o erotismo dos outros” (« *La pornographie, c’est l’érotisme des autres* »), no momento de atribuir a autoria da proposição, o escritor francês Alain Robbe-Grillet – ligado ao movimento do *Nouveau roman* – e o cineasta Chris Marker se confundem, ninguém sabe muito bem a quem prestar contas ao usar essa cartada perspicaz, quando questionado sobre a diferença entre os dois conceitos.

Ainda em consonância com o que revela a pesquisadora em suas buscas, a cito,

chargées de connotations, lourdes d’un héritage historique où chaque époque les a manipulées à son gré en fonction des contraintes de la censure, des normes dominantes et du degré d’audace des auteur(e)s, les notions d’érotisme et de pornographie sont difficiles à circonscrire. De nos jours, lorsque des spécialistes présentent un ouvrage qui se propose d’examiner l’une ou l’autre notion sous l’angle littéraire, culturel ou éthique, ils adoptent un même réflexe relativiste. En effet, ils s’entendent à souligner la difficulté d’appréhender ce qui échappe selon eux à toute fixation définitionnelle définitive. (DESTAIS, 2006, s/p.)

carregadas de conotações, pesadas de uma herança histórica na qual cada época as manipulou ao seu gosto, em função das restrições da censura, das normas dominantes e do grau de audácia dos autores(as); as noções de erotismo e de pornografia são difíceis de circunscrever. Atualmente, quando especialistas apresentam uma obra que se propõe a examinar uma ou outra noção sob um ângulo literário, cultural ou ético, um mesmo reflexo relativista é adotado. Na verdade, eles concordam em enfatizar a dificuldade de apreender o que escapa, segundo eles, a qualquer fixação de definição definitiva. (Tradução minha.)

Podemos dizer que as compreensões do que é erótico e do que é pornográfico variam de acordo com a cultura em que nos inserimos, do momento histórico em que nos encontramos ou desejamos analisar. Manipuladas, ainda, por cada um, em cada período

histórico, de acordo com seus próprios parâmetros morais e subjetivos. Quanto ao erotismo, em particular, outra especialista em literatura dirá o seguinte:

« Floue, fluctuante, la notion d'érotisme est difficile à cerner. Si elle échappe sans cesse c'est non seulement parce qu'elle varie avec les civilisations, les préoccupations d'une époque, ses tabous, ses censures capricieuses et arbitraires, mais parce qu'elle se diversifie également en fonction de la structure fantasmatique des auteurs, des lecteurs ou des spectateurs. Et les attitudes qu'elle provoque changent elles-mêmes, semble-t-il, en fonction des genres » (BRESCOURT-VILLARS apud DESTAIS, 2006, s/p.)

“Difusa, flutuante, a noção de erotismo é difícil de identificar. Se ele escapa incessantemente não é somente porque ela varia com as civilizações, as preocupações de uma época, seus tabus, suas censuras caprichosas e arbitrárias, mas porque ela se diversifica igualmente em função da estrutura das fantasias dos autores, dos leitores ou dos espectadores. E as atitudes que ela provoca mudam, elas mesmas, aparentemente, em função dos gêneros”. (Tradução minha.)

Essa colocação é feita por Brécourt-Villars em uma antologia de textos eróticos femininos organizada por ela e publicada pela editora Ramsay em 1985. Para mim, o mais interessante, e que eu gostaria de salientar, é que “a noção de erotismo e até mesmo as atitudes que ela provoca mudam em função do gênero”, em paráfrase. Porque, se a noção se diversifica em função da estrutura das fantasias de autores e leitores, ela, naturalmente, vai se diversificar também em função das fantasias de autoras e leitoras. Tal observação, e eu gostaria de chamar a atenção para isso aqui, nos leva a uma conclusão muito importante. É possível que tenhamos – posto que temos diversas obras, produzidas tanto na área literária quanto na filosofia, que ambicionam desenvolver o conceito do erotismo, porém todas (ou sua esmagadora maioria) escritas por autores homens – maneiras diferentes de compreender, realizar e de reagir à *erografia*. Esse é um dado fundamental para o meu trabalho, e encontro nessas autoras uma reflexão já bastante desenvolvida acerca do tema que retomarei mais à frente na análise que me proponho a fazer.

Passemos, finalmente, à etimologia das palavras. O substantivo erotismo deriva do adjetivo erótico, herdado, nas línguas de origem latina, do empréstimo feito ao grego “*erôtikos*” (concernente ao amor). O uso do sufixo latino “*ismus*” indica uma intenção qualificativa, o reconhecimento de um conjunto coerente de opiniões e práticas bem refletidas, para as quais a denominação escolhida foi o “*érotisme*”, cuja primeira aparição se deu tardiamente no século XVIII (RÉTIF DE LA BRETONNE apud DESTAIS). Inicialmente a palavra era usada para fazer referência à Antiguidade grega, mas aos poucos ganhou uma acepção moderna na literatura, sendo depositária do sentido de

“aquilo que trata do amor” (DESTAIS, 2006). Gradativamente adicionou-se a camada daquilo que é “relativo ao amor sexual” e, nos dias mais atuais, esse último é o sentido que parece ter se sobreposto aos demais, pois a compreensão da palavra teve seu campo semântico reduzido à esfera sexual.

Busquei no dicionário *online* de língua portuguesa “Priberam” a definição do substantivo e do adjetivo, tendo encontrado respectivamente: 1 - qualidade do que é erótico / manifestação explícita da sexualidade / grau de excitação ou de prazer sexual / 2 - do amor sensual ou a ele relativo / libidinoso. Em francês, o dicionário apresenta resultados ligeiramente diferentes, o substantivo “*érotisme*” apresenta as seguintes definições: “evocação do amor físico” e “busca variada da excitação sexual” (DESTAIS, 2006). É evidente a nuance trazida pela palavra “evocação” na primeira definição, o que leva Destais a um comentário valioso sobre o conceito do erotismo:

(...) « l’amour physique » fait l’objet non pas d’une monstration radicale mais d’une « évocation », c’est-à-dire d’une sorte d’opération « magique » qui consiste à faire apparaître par des images et des associations d’idées un secteur de la vie humaine relégué dans l’ombre de la vie privée, sur lequel pèse un certain nombre de tabous et d’interdits. (DESTAIS, 2006, s/p.)

(...) “o amor físico” é o objeto não de uma demonstração radical, mas de uma “evocação”, ou seja, de uma espécie de operação “mágica” que consiste em fazer aparecer por imagens e associações de ideias um setor da vida humana relegado às sombras da vida privada, sobre o qual pesa um certo número de tabus e de proibições. (Tradução minha).

Como a própria teórica conclui, se o projeto “erótico” (e aqui, sem dúvidas, estamos no domínio literário mais do que em qualquer outro) consiste em colocar em evidência, “fazer aparecer” um setor da vida humana – da vida privada – que está sempre sendo ocultado, e mais, fazer tal operação de maneira evocativa e indireta, através de imagens e associações de ideias; o leitor, então, está necessariamente implicado nessa operação. É o leitor que trará consigo os tabus e as proibições de encontro ao texto, é através dele que as conjunturas da sociedade em que vive confrontarão o texto. E é, igualmente, ele que precisará descriptar as estratégias alusivas da narrativa. Para Destais, o erotismo possui uma natureza dupla: transgressiva e poética. Transgressiva por tornar visível uma zona tabu da experiência humana, e poética por fazê-lo através de uma mediação, a do uso de imagens ou de associação de ideias.

A palavra “pornografia”, também vinda do grego “*pornographos*”, tem uma origem menos nobre. Se desmembrada, a palavra é composta por “*graphos*” designativo de escrita e “*pornê*” que designaria prostituta no grego tardio. A palavra “*pornógrafos*” designava, na época, textos curtos que serviam para chamar a atenção de possíveis

clientes para bordéis, ou até mesmo imagens que decoravam as paredes de lupanares (DESTAIS, 2006). Ou seja, a palavra designava muitas vezes uma representação gráfica de mulheres que se prostituíam. Com a sua evolução a partir dos usos nas línguas latinas, como no francês, por exemplo, a palavra pornografia passou a significar “tratado sobre a prostituição”, de acordo com Destais.

O emprego da palavra ao longo do tempo fez com que sua acepção evoluísse até assumir o significado de representação literária ou artística de coisas extremamente indecentes, adquirindo, a partir do uso, uma acepção moralista com uma forte conotação pejorativa. Mesmo a definição moderna da palavra sendo “representação direta e concreta da sexualidade de forma deliberada”, o uso da mesma se dá, quase sempre, com o peso da conotação pejorativa com vistas a justificar um julgamento de valor. Ademais, contemporaneamente, há o fato de que lidamos com o conceito de pornografia fortemente ligado a uma indústria, muito mais do que como uma forma de expressão artística.

Portanto, ressaltamos o fato de que o entendimento que temos dos textos das autoras que serão aqui citadas é de que as suas escritas são atravessadas, de alguma forma, por essa busca pela expressão literária do erotismo, ou pela busca de um erotismo em si. Como pudemos notar, a palavra “pornografia” sempre foi carregada de uma conotação negativa, sobretudo para as mulheres que foram representadas, ou tiveram seus corpos representados como objetos por homens desde tempos longínquos. A despeito da evolução do uso da palavra, me parece, o sentido primeiro de “representação da prostituta” é de alguma forma recuperado, quando análises moralistas se voltam para textos de autoria de mulheres e os classificam, sem muito critério, como pornográficos.

Essas análises, por sua indiferença com aspectos estéticos e até mesmo políticos dos textos, parecem querer aplicar a todo custo o uso dessa palavra para classificar como indecente um texto, tendo como principal critério o fato dele ter sido escrito por uma mulher. Nas sociedades patriarcais em que vivemos, escrever um texto erótico – em sua acepção de natureza dupla: ao mesmo tempo transgressivo e poético (DESTAIS, 2006) – enquanto autora, não garante o mesmo entusiasmo e disposição de espírito vindo do público como fazê-lo enquanto autor. Os exemplos são muitos, somente na tradição literária francesa podemos citar diversos nomes de autores consagrados reconhecidos pelo seu interesse pelo erotismo: Sade, Sacher Masoch, Bataille, Apollinaire, nomes que se impuseram e que se impõe, para além da escrita erótica, como intelectuais.

No que tange às mulheres é mais difícil falar em autoras que conheceram, em vida ou postumamente, respeito e reconhecimento pelo seu trabalho *erográfico*. Muitas delas

foram taxadas de pornógrafas, degeneradas, seus textos foram rechaçados e até mesmo considerados como “baixa” literatura. No entanto, pouco a pouco, passamos a escutar mais sobre elas, a reconhecer seus nomes, e, quem sabe, não possamos alçá-las ainda mais alto.

1.2 A EROGRAFIA FEMININA NA FRANÇA DO SÉCULO XX

Tendo em vista o que foi dito nas duas seções anteriores, bem como o que foi apresentado sobre Slimani na introdução deste trabalho, proponho, nas subseções que se seguem, uma breve apresentação de algumas autoras francesas. O recorte temporal é, como foi dito anteriormente, o do século XX. Muito das inovações literárias inauguradas nesse século ressoa ainda no século XXI, assim como grande parte das conquistas da Segunda Onda feminista. Questões como a inclusão das mulheres no mercado de trabalho e a demanda por uma maior liberdade sexual possuem um enorme impacto na conformação da vida de mulheres que viveriam o final do século XX e o início do XXI. A literatura, como produção cultural de uma sociedade na qual tais debates se inserem e engendram mudanças em conjunturas sociais, não escapa aos efeitos de tais movimentos. Podendo ser também entendida, nos tempos mais recentes, como uma forma de trabalho (compreendido aqui como forma de produção de capital e fonte de renda), a sua observância sob essa ótica se torna ainda mais relevante para o debate feminista.

Por isso, além da breve apresentação das autoras – que se justifica na intenção da construção de uma genealogia feminista e na busca por traçar uma espécie de filiação da autora cuja obra investigo neste trabalho – proponho também uma análise, igualmente breve, de alguns dos aspectos mais relevantes de suas obras. Esses podem estar relacionados simplesmente ao tema – a saber, o erotismo – abordado por elas, à maneira de abordagem e às implicações sociais disso, como também podem ser mais voltados para a discussão da recepção de suas obras. A recepção é sempre um aspecto muito importante quando pensamos a produção literária de mulheres. Mas nesse contexto, precisamente, observá-la é dar-se conta da violência exacerbada empregada pela mídia (mas não só) contra as mulheres que decidem falar do próprio corpo. Essa forma de recepção dos textos *erográficos* femininos imprimem neles, certamente, antes mesmo de sua produção, o rastro de um ato de subversão e de coragem.

Perseguir esse rastro, a provável principal fonte de força para tais realizações literárias, é a tarefa que intento realizar com as próximas subseções. Cada uma dessas autoras, estou convencida, contribuíram de algum modo para que a escrita de Slimani fosse possível historicamente. Assim como elas contribuíram (e aqui Slimani está inclusa) para que outras mais ainda o sejam, talvez em um ambiente menos violento no qual sua potencialidade criativa não seja mutilada pelo medo de represálias. A intenção, todavia, não é apontar autoras que influenciaram a escrita de Slimani, senão estabelecer uma linhagem de escritoras que, antes dela, tiveram preocupações similares às suas, ao meu ver; ou que enfrentaram uma truculência crítica que viria a permitir, diacronicamente, que textos como o romance *No jardim do ogro* não fossem, em alguma medida, censurados no século XXI.

O meu recorte deixa de fora, evidentemente, um legado muito antigo. Os primeiros escritos *erográficos* de mulheres da cultura Ocidental datam de mais de dois mil e quinhentos anos. Poderia citar os fragmentos poéticos de Safo (630 – 570 a.C) na antiguidade, ou os sonetos de Louise Labé (1524 – 1566), para nos aproximar do renascimento em contexto francófono. Vêm ao pensamento, igualmente, nomes como os de Marguerite de Navarre (1492 – 1549), Tullia d’Aragona (1510 – 1556) ou Veronica Franco (1546 – 1591). Todas essas mulheres, nobres ou honestas cortesãs, interessaram-se pela escrita erótica no passado, suas formas de expressar seus desejos condiziam, bem entendido, com as ferramentas de que dispunham em seus respectivos períodos históricos. A elas, que enfrentaram aparatos de poder talvez ainda mais violentos do que as autoras dos séculos mais recentes, também devemos muito em termos genealógicos. Embora suas obras escapem à minha alçada neste trabalho, é justo fazer, ainda que muito brevemente, esta menção.

1.2.1 Colette – as mulheres e o sequestro da autoria

Sidonie Gabrielle Colette, ou simplesmente Colette, viveu a virada do século. Nascida ainda durante o século XIX em uma pequena comuna localizada no nordeste da França, no ano de 1873, ela mudou-se para Paris ainda adolescente, e se casou com o crítico literário Henry Gauthier-Villars. Precisamente em 1900 é publicado o primeiro romance da série *Claudine*, sucesso de vendas na França, com autoria assinada por Henry – também conhecido na época como Willy.

Claudine à l'école (1900), seguido de *Claudine à Paris* (1901), *Claudine en ménage* (1902) e *Claudine s'en va* (1903) são todos publicados por Willy, embora fossem escritos, como se saberá mais tarde, por Colette. Conta-se que Henry chegou até mesmo a escravizar a autora, trancando-a em um quarto por mais de 16 horas para que escrevesse.

Em 1909 Colette divorcia-se de Henry e empreende uma batalha judicial para recuperar a autoria de suas obras. É nesse mesmo ano que ela publica *A ingênua libertina*, romance que surge como um tratado sobre liberdade e desejo feminino, abordando, não obstante, temas como a maternidade e o casamento. A obra ainda possui muitas características da primeira fase da vida da escritora, marcada pela série *Claudine*, além de também ter sido parcialmente escrita em “colaboração” com Willy.

Inicialmente publicada em formato de novela, sob os títulos *Minne* (1904) e *Les égarements de Minne* ou *Le mariage de Minne* (1905), as duas partes são reunidas pela autora em *A ingênua libertina* (1909), romance que é finalmente publicado em seu nome. A obra, de maneira leve e despretensiosa, retrata a condição feminina no início do século XX. Trata-se de um romance de formação cuja protagonista – Minne – é apresentada em duas fases de sua vida: sua infância e, em seguida, sua vida conjugal, na qual se frustra com o casamento que fez com o primo, companheiro de brincadeiras de sua primeira fase.

O oxímoro que vem substituir a sequência de títulos com nomes próprios, talvez em uma tentativa de encerrar simbolicamente um ciclo, continua fazendo referência à protagonista e caracteriza bem o que nos espera no romance. Um dos aspectos relevantes da obra é a sua não dissimulada intenção de denunciar os perigos da educação dada (na época) às meninas.

FIGURAS 1 e 2 – Representações de Minne presentes na edição francesa de 1928, feitas pelo ilustrador André Dignimont.



FONTE: <https://letempsreperdu.wordpress.com/2018/12/16/lingenue-libertine-de-colette/>

As ilustrações correspondem ao retrato de Minne na primeira parte do romance, quando possui 14 anos e vive com Mamã em Paris. Na primeira ilustração, é retratada a cena em que Minne finge estudar história, para não inquietar a mãe superprotetora que a vigia; quando, na verdade, lê notícias de jornal que falam sobre uma gangue de criminosos que assombra a Paris noturna. Essas leituras aguçam a imaginação da garota, que almeja ser livre e se juntar ao bando de criminosos como rainha, amante do “Cabelo de Anjo”, o chefe do bando. Na segunda imagem, Minne passeia com o primo Antoine na ocasião das férias que passa na casa de campo do tio.

Antoine é mais velho do que Minne em alguns anos, e as conversas entre os dois revelam a ingenuidade da menina. Ainda que pareça sempre cheia de ideias audaciosas e que se pronuncie a respeito de assuntos impertinentes para uma garota de boa família do início do século XX, Minne confunde Antoine. Fala de roubos, assassinatos e estupros em suas brincadeiras como se falasse de aventuras banais de uma brincadeira qualquer, sem uma noção real da violência que tais coisas implicam.

Fica claro que Minne não tinha ideia do que significavam de fato as palavras que usava, e de que tinha menos ainda noção do que era o mundo exterior (fora das paredes do quarto perfumado e florido que via como uma prisão), quando ela foge de casa durante a noite. Sozinha, Minne vaga pelas ruas de Paris à procura de um desconhecido que ela

acredita ser “Cabelo de Anjo”. Ela acredita estar apaixonada por esse personagem inventado em suas divagações, após as leituras do jornal.

Durante essa fuga a menina acaba encontrando o submundo não mais imaginado, mas real. As pessoas escondidas debaixo de pontes não são mais parte de um exército corpulento e audacioso, mas marginais amorfos, maltrapilhos e vulgares que tratam Minne como uma fedelha qualquer. Não há nenhum charme envolvendo aqueles seres que se encontram na sarjeta, nem mesmo cigarros Orientais ou qualquer outra coisa com a “aura Oriental” que é frequentemente evocada por Colette. No imaginário da autora – provavelmente um reflexo do imaginário da sociedade francesa da época – a imagem do Oriente estava intimamente ligada à sensualidade.

Decepcionada com o mundo que encontra, Minne se dá conta de que não sabe mais como voltar para casa. Ela tenta buscar ajuda de pessoas que vagam pelas ruas na madrugada, mas é enxotada por moradoras de rua impacientes com sua arrogância infantil, ou assediada por velhos bêbados que querem levá-la para a casa deles, fantasiando ter a linda menina sentada em seus joelhos.

Por sorte, após muito correr e se desesperar, Minne acaba reencontrando o caminho de casa. Na manhã seguinte, a mãe se depara com a menina no hall de entrada do edifício, Minne está desacordada e toda suja de lama. A mãe acredita que Minne foi abusada, embora o tio afirme que ela está intacta após exames. Por fim, achando que a reputação da filha está manchada para sempre, a mãe pede, antes de morrer, que ela se case com o primo que sempre foi apaixonado por ela, Antoine.

Casada com Antoine e traumatizada após a sua incursão no mundo marginal, finalmente nada parecido com o que ela idealizava, Minne não anseia mais por aventura, mas institui outra busca para a sua vida: o prazer sexual. Aparentando tão inatingível ao lado de Antoine quanto a liberdade – que seria supostamente proporcionada por seu imaginado herói marginal –, Minna busca o prazer sexual em casos extraconjugais. Nessas outras incursões ela também não obtém nada além de frustração.

É impressionante a determinação de Colette em não aprisionar a personagem em um estereótipo, sua habilidade para imprimir em Minne características ambíguas, em fazê-la provida de uma personalidade porosa e não artificialmente coerente em todos os seus atos e desejos. Ingenuidade e petulância, fragilidade e destemor, discrição e volúpia: tudo isso é plausível em Minne, nenhuma dessas qualidades – embora muitas vezes

opostas, usadas para caracterizar ou a mulher-anjo ou a mulher-monstro¹⁵ – anula ou exclui a outra.

Através dos casos extraconjugais vivenciados por Minne, Colette levanta ainda uma outra questão muito pertinente para a representação feminina – e a qual eu considero como o segundo aspecto mais interessante dessa obra: a sexualidade das mulheres. Um assunto que parece agitar as consciências femininas de sua época e que permanece um combate a ser ganho até os dias de hoje. A escritora é uma das pioneiras a abordar o assunto em um romance de maneira tão clara.

Bem antes dos movimentos da Segunda Onda feminista começarem a discutir a liberdade sexual feminina, Colette evoca abertamente em um romance a questão da satisfação (ou insatisfação) sexual das mulheres, comumente tratadas como escravas sexuais. A narradora chega até mesmo a dizer de Minne: “E com essa conclusão, **que encerra toda uma filosofia de escrava**, ela vai lentamente para o quarto (...)” (COLETTE, p. 105, grifos meus), em cena em que Minne percebe as intenções de seu marido e, muito embora não tenha vontade de ir para a cama com ele, acha que terá paz mais cedo naquela noite se consentir. Aqui, abro um pequeno parêntese para comentar que uma reflexão semelhante a essa se faz presente em *No jardim do ogro*, como veremos no capítulo 3.

Quanto ao que Minne podia experimentar com seus amantes, a narradora conta:

(...) reanimam mais uma vez, no fundo dos olhos sombrios de Minne, a esperança do milagre esperado... Porém, mais uma vez, ele sucumbe só, e Minne, ao contemplá-lo imóvel tão perto de si, mal ressuscitado de uma bem-aventurada morte, decifra no íntimo de si mesma os motivos de um ódio nascente: detesta ferozmente o êxtase dessa criança fogosa, o desmaio que ele não sabe lhe dar: “Esse prazer, ele o rouba de mim! É minha, é minha essa fulminação divina que o derruba em cima de mim! Eu a quero! Ou então, que ele deixe de conhecê-la por mim! (COLETTE, 2019, p. 96 e 97)

A frustração de Minne a conduz a uma espécie de ódio, de desprezo por um de seus amantes. Com Maugis – um homem mais velho com quem Minne mantém, por fim, uma relação de amizade (personagem que também aparece na série *Claudine* e que é muitas vezes interpretada como um pseudônimo de Willy) – algo diferente acontece.

Após ser cortejada durante muito tempo pelo velho intelectual, Minne um dia cede. Vai até a casa dele, de livre e espontânea vontade, mas acaba tendo uma crise de choro antes de ir para o quarto. Maugis se assusta, se entenece ao ver a jovem em

¹⁵ Essa cisão maniqueísta é comum em representações patriarcais de mulheres. Gilbert e Gubar trabalham com essa ideia de “*angel-women*” e “*monster-women*” (p. 77) em seu capítulo que aborda “*male images of women*” na obra *The madwoman in the attic* (1979).

lágrimas e veste-a novamente, com preocupação. E a narradora afirma: “Ele não é bonito, não é moço, e, no entanto, é a ele que ela deve a primeira alegria de sua vida sem amor: alegria de se sentir querida, protegida, respeitada...” (Idem, p. 128).

Minne confessa a Maugis os seus casos extraconjugais, confessa a sua busca e a sua inquietação, indaga-o perguntando se não possui uma doença oculta. Dúvidas e inquietações que deviam atormentar tantas jovens, reais, que eram mantidas apartadas de qualquer informação a respeito do funcionamento de seu corpo e de sua sexualidade. Colette é, portanto, extremamente inovadora e audaciosa nesse sentido.

Como dissemos, a educação das meninas (e a ausência de uma educação sexual) na época era voltada para mantê-las em completa ignorância, pois idealistas burgueses acreditavam que assim estariam preservando a virgindade das moças. No entanto, fechavam os olhos (como hoje se fecha os olhos no Brasil do século XXI) para os riscos e danos que essa ignorância poderia causar na vida dessas futuras mulheres.

Colette, por outro lado, não tinha sua vida pautada por convenções. Após o seu relacionamento problemático com Henry, ela ainda se casou outras duas vezes. Foi amante do artista transgênero Mathilde de Morny (ou Max), e impactou a sociedade francesa da *Belle Époque* de diversas formas. O reconhecimento de sua obra – apesar de todo o transtorno do início de sua carreira com Willy – existiu, e Colette chegou a conhecê-lo em vida.

FIGURA 3 - Na foto, Colette e Missy (como também era conhecido o marquês Mathilde de Morny). ¹⁶

¹⁶ A relação das duas mulheres também é brevemente abordada na produção cinematográfica *Colette* (2018), filme-biografia que conta parte da vida da autora e, felizmente, volta a chamar a atenção para a importância dela na história cultural. O filme contribui grandemente para esse movimento de “recuperação” das obras da autora, não deixando-a cair em esquecimento.



FONTE:

https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Colette_and_Mathilde_%E2%80%9CMissy%E2%80%9D_de_Morny.jpg

No entanto, esse reconhecimento não perdura. Hoje em dia, fala-se muito pouco em Colette, embora sua produção seja profícua. A obra da autora, como percebemos, continua sendo atual em seus assuntos. A sua escrita é extremamente cativante e, por vezes, lírica. Sua habilidade com a escrita foi tamanha que ela chegou a ser indicada ao Nobel em 1948¹⁷. É lamentável que uma carreira que começa com um sequestro de autoria e ainda assim consegue se reafirmar, perca novamente força e seja relegada ao ostracismo. Acredito que seja muito importante para a crítica literária feminista recuperar autoras como Colette.

Crime comum na história literária, a usurpação das produções intelectuais e artísticas de esposas por seus maridos é frequente no século XIX. Situação similar ocorre com a autora inglesa Mary Shelley, filha de Mary Wollstonecraft – filósofa e defensora dos direitos das mulheres. Shelley é obrigada a publicar *Frankenstein* (1818) sem o seu nome, e a obra acaba sendo atribuída a seu esposo, Percy Shelley. Posteriormente, a

¹⁷ Ver: <https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2018/11/colette-8-fatos-para-conhecer-escritora-francesa.html>

autora acaba sendo reconhecida pela criação da narrativa do prometeu moderno, mas, atualmente, discussões acadêmicas acabam conduzindo a um questionamento da autoria novamente¹⁸. Relançar polêmicas do tipo, mais uma vez questionando e tentando – ainda que de forma não deliberada – negar o direito à autoria das mulheres, é extremamente improdutivo e condenável pela crítica literária feminista. Tal impasse nos mostra que é sempre necessário defender direitos já adquiridos, pois estamos frequentemente correndo o risco de perdê-los.

Além das obras aqui citadas, também farei uso, mais à frente, de um conto da autoria de Colette. No capítulo 2, *La femme cachée* (1924) me ajudará a encaixar Slimani em uma das alegorias de autoria feminina discutidas por Felski (2003), o que quer dizer que há estratégias narrativas utilizadas por Colette que perduraram. De modo que a autora pode ser entendida como uma das “mães” da *erografia* feminina, tendo deixado grandes contribuições para as escritoras que a sucederam.

1.2.2 Anaïs Nin – a *erógrafa* fragmentada e fragmentária

Anaïs Nin nasce bem no início do século XX, em 1903, na cidade de *Neuilly-sur-Seine*, na França. A autora vive um período efervescente, tanto do ponto de vista histórico, quanto dos pontos de vista político/cultural: sua infância se dá durante a *Belle Époque*, período no qual a França é o palco de uma enorme profusão artística e também erótica – os cabarés estão em alta e, vida e arte conhecendo juntas um afrouxamento dos moralismos, a liberdade para exploração sensual/sexual na literatura se manifesta.

É por volta desse mesmo período que se vive a Primeira Onda feminista, com o advento do movimento sufragista ganhando força na Europa (e, consequentemente, na França) e nos Estados Unidos. Nin viverá nesses dois países e escreverá em ambas as línguas, em inglês e em francês. Segundo biografias, o inglês será a língua escolhida pela escritora após o alcance de uma certa maturidade, e o francês foi a língua eleita por seu pai, com quem ela teve uma relação complexa e por quem se sentiu abandonada durante a infância. É quando o pai abandona sua mãe para viver com uma aluna que Anaïs começa a escrever seus diários, justamente na língua em que o pai havia escolhido e que ela se obstina a utilizar durante 6 anos de sua vida.

¹⁸ Ver artigo: Miskolci, Richard. (2011). Frankenstein e o espectro do desejo. *Cadernos Pagu*, (37), 299-322. <https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000200013>

Apesar de, no Brasil, ser conhecida majoritariamente por obras como *Delta de Venus* (1977) e *Pequenos Pássaros* (1979), Nin tem uma produção literária abundante, tendo se dedicado principalmente àquela que considerava sua obra maior: seus diários, escritos que ocuparam 60 anos da vida da autora. Da idade dos 11 – quando o pai sai de casa – até os 71 anos, Anaïs Nin dedicou-se à escrita desses diários autobiográficos.

Além disso, também teve publicados ensaios, romances e correspondências suas. Produziu, portanto, em diversos gêneros literários, e é conhecida, sobretudo, por ter sido uma das mulheres pioneiras na dedicação de boa parte de sua obra ao erotismo. Nin não faz da questão erótica um problema a ser resolvido, como Bataille, por exemplo, e sim uma questão que será explorada de maneira leve, quase natural (pois, é claro, embora tenha nascido num período de grandes avanços de cunho feminista, a *erografia* ainda era – e ainda não deixou de ser no século XXI – um ato de transgressão para mulheres, que devem responder à exigências morais de uma suposta decência muito mais rígidas do que os homens), muito atrelada ao sentimento e ao lirismo amoroso.

Ela começa a publicar romances e contos eróticos por questões financeiras. Enfrentando algumas dificuldades relacionadas a dinheiro, recebe encomendas de um rico colecionador de escritos eróticos que lhe propõe uma remuneração de 1 dólar por página, Nin aceita. No entanto, é em sua obra principal – seus diários – que ela realmente escreverá com total dedicação, mesmo que esse gênero fosse desprezado e ela enfrentasse dificuldades para publicação em vida.

Nos diários, uma das mais célebres narrativas é a da relação que escritora manteve durante vários anos com o autor americano Henry Miller. Anaïs Nin foi casada durante a maior parte de sua vida com Hugh Guiler, Miller, portanto, foi seu amante. O escritor é igualmente conhecido por explorar o erotismo em suas obras, e as correspondências trocadas pelos dois amantes deixam claro que Miller gozava de um conforto e uma liberdade muito maior com as palavras pertencentes ao campo semântico erótico, e também com imagens, do que Nin, que muitas vezes é triplamente cautelosa e discreta.

Em *Correspondance passionnée* (2007), por exemplo, a uma carta enviada por Henry com evocações de imagens como “preparação para a decolagem”, “pernas como uma morsa” e “o calor de entre suas coxas”; Anaïs responde de maneira muito menos alusiva ao enlace amoroso dos dois, usando imagens vagas e pouco ousadas como “sintonia”, “ímpetos entusiásticos” e “plenitude” (p. 86; 88; 92). A sensualidade está evidentemente presente em suas respostas. No entanto, conhecendo os livros ficcionais da autora, percebemos que nessas correspondências ela parece não se sentir autorizada a

fazer uso de artimanhas que Miller, por sua vez, não se sente absolutamente intimidado a usar. Como ele mesmo deixará claro em outra carta endereçada à Nin, em *Correspondance passionnée*:

« Vous ne savez pas encore ce que sont les hommes, pardon. Je suis tout à fait normal. C'est vrai que je nage perpétuellement dans un océan de sexe, mais le nombre des excursions est assez limité (...) je suis toujours prêt à aimer, toujours affamé d'amour. Je parle d'amour, pas seulement de sexe. Et je ne vois aucun inconvénient à ce que mon œuvre en soit saturée – de *sexe*, j'entends –, **parce que le sexe ne me fait pas peur** (...) je suis follement sain » (MILLER e NIN, 2007, p. 47)

Você não sabe ainda o que são os homens, perdão. Eu sou totalmente normal. É verdade que nado perpetuamente em um oceano de sexo, mas o número de excursões é razoavelmente limitado (...) eu estou sempre pronto para amar, sempre faminto de amor. Eu falo de amor, não somente de sexo. E eu não vejo nenhum inconveniente em ter uma obra saturada disso – de *sexo*, eu ouço – porque o sexo não me assusta (...) eu sou loucamente são”. (Tradução minha).

Essa força e impetuosidade de Miller, reconhecidas e admiradas por Anaïs, irão certamente influenciá-la, pois, além da relação amorosa, os autores mantêm uma relação de troca de experiências com a escrita. É a partir dessa segunda, na verdade, que a relação entre os dois se inicia. Mas o mais interessante dessa relação, para nós, é que Anaïs se mantém independente dos homens pelos quais se apaixona, e sua escrita apresenta fortes marcas de uma autora que quis, apesar das influências, edificar e manter o seu próprio sistema de valores, estabelecendo limites para essas influências.

O erotismo que Nin explora, diferente de Miller, é um erotismo ligado a um universo interno, psicológico. São as suas relações com os homens (Miller, Hugh, Allendy, seu pai) e até mesmo com mulheres, como June – a esposa de Miller –, que alimentam a sua criatividade/criação erótica. A natureza das relações de Nin é fragmentária, assim como ela revela sentir sobre si mesma em seu diário: dispersão, dualidade, rompimento.

Divida entre duas línguas de escrita – o inglês e o francês; entre a necessidade de remuneração e reconhecimento via formas literárias mais valorizadas, contra a vontade de dedicar-se exclusivamente ao trabalho de sua vida – seus diários; dispersa em suas relações extraconjugais e o casamento com um homem muito generoso e por quem alimentava extremada gratidão e carinho; essa mulher fragmentada nos oferece, como um grande marco para a *erografia* feminina, um erotismo capaz de fragmentar, de compartimentar relações, de desestabilizar esquemas patriarcais. Nin nos apresenta uma faculdade que antes era uma especificidade e privilégio masculinos.

1.2.3 Beauvoir – a coluna vertebral do feminismo francês

Simone de Beauvoir é um nome que acredito dispensar longas apresentações: nascida em 1908, a filósofa viveu entre a Primeira e a Segunda Onda feminista e foi uma referência incontornável para as feministas da Terceira Onda. Escreveu romances, relatos autobiográficos, escrevia periodicamente na revista que ela mesma fundou em parceria com Sartre – *Les temps modernes* –, veículo de informação importantíssimo na época. E publicou em 1949 a obra *O segundo sexo*, até hoje considerada uma das obras mais importantes da teoria feminista.

Por muito tempo *O segundo sexo* foi encarado como uma espécie de bíblia para a teoria feminista, além de toda a inovação que a obra apresentava para o fim da década de 40, início da década de 50, tratava-se de uma obra filosófica, logo, uma boa parte dela trazia um vocabulário específico, por vezes de difícil compreensão. Ademais, *O segundo sexo* possui mais de mil páginas, se somados os seus dois volumes, e os assuntos abordados são os mais diversos concernindo à experiência e à condição feminina.

Os dois volumes subdividem-se ainda em diversos eixos, dando folga para que Beauvoir explorasse aspectos da condição feminina que nunca tivessem sido explorados antes. Por se tratar de uma obra filosófica, ao abordar, por exemplo, as questões relacionadas à sexualidade feminina, Beauvoir chocou e incomodou diversas parcelas da sociedade na época. A linguagem usada pela autora ao tratar da sexualidade é crua, uma linguagem médica, um tanto “*biologizante*”, como qualificaríamos hoje em dia. Atualmente, com os avanços dos estudos de gênero, parte do que Beauvoir escreve no tocante à sexualidade acabou tornando-se ultrapassado, mas, se a lermos em seu contexto, compreendemos que ela fez os avanços que lhe eram possíveis, possibilitando, sobretudo, que as feministas que viessem em seguida pudessem dar continuidade e aprofundar o que ela havia começado.

Beauvoir, assim como Nin, foi uma mulher que se recusou a viver as relações amorosas dentro do quadro imposto pela sociedade burguesa. Ela recusou o matrimônio, recusou a maternidade, recusou a monogamia e dedicou toda a sua vida ao seu trabalho, também como Nin. Como a história conta, e todos os interessados nas vidas dos intelectuais (e até os não interessados) sabem, Beauvoir manteve um relacionamento duradouro, porém não-monogâmico, com seu grande parceiro intelectual, Jean-Paul Sartre. Um relacionamento não-monogâmico implica, obviamente, que ambos viveram

relações amorosas e/ou sexuais em paralelo, mas nem Sartre e nem Beauvoir vão dedicar suas obras ao relato de suas aventuras sexuais, à sexualidade ou ao erotismo, em particular, como vemos acontecer na relação entre Nin e Miller.

Se em *O segundo sexo* Beauvoir fala sobre o erotismo feminino, ela o vincula, na verdade, à sexualidade propriamente dita, como quando ela trata sobre a iniciação sexual dos dois sexos:

On touche ici au problème crucial de l'**érotisme féminin** : au début de sa vie érotique, l'abdication de la femme n'est pas compensée par une jouissance violente et sûre. Elle sacrifierait bien plus facilement pudeur et orgueil si elle s'ouvrait ainsi les portes d'un paradis. Mais on a vu que la défloration n'est pas un heureux accomplissement de l'érotisme juvénile ; c'est au contraire un phénomène insolite ; le plaisir vaginal ne se déclenche pas tout de suite ; selon les statistiques de Stekel - que quantité de sexologues et psychanalystes confirment - à peine 4% des femmes ont du plaisir dès le premier coït ; 50% n'atteignent pas le plaisir vaginal avant des semaines, des mois, ou même des années. Les facteurs psychiques jouent ici un rôle essentiel. Le corps de la femme est singulièrement "hystérique" en ce sens qu'il n'y a souvent chez elle aucune distance entre les faits conscients et leur expression organique ; ses résistances morales empêchent l'apparition du plaisir ; n'étant compensées par rien, souvent elles se perpétuent et forment un barrage de plus en plus puissant. (BEAUVOIR, 1949, s/p.)

Tocamos aqui no problema crucial do erotismo feminino: no início de sua vida erótica, a abdicação da mulher não é compensada por um gozo violento e certo. Ela sacrificaria muito mais facilmente pudor e orgulho se ela abrisse, assim, as portas de um paraíso para si mesma. Mas nós vimos que a defloração não é uma realização feliz do erotismo juvenil; é, ao contrário, um fenômeno insólito; o prazer vaginal não se aciona de imediato; segundo as estatísticas de Stekel – que uma quantidade de sexólogos e psicanalistas confirmam – somente 4% das mulheres têm prazer desde o primeiro coito; 50% não atingem o prazer vaginal antes de semanas, de meses, ou mesmo de anos. Os fatores psíquicos têm aqui um papel essencial. O corpo da mulher é singularmente “histérico”, no sentido de que não há, frequentemente, na mulher, nenhuma distância entre os fatos conscientes e sua expressão orgânica; suas resistências morais impedem a aparição do prazer; não sendo compensadas por nada, frequentemente elas se perpetuam e formam uma barragem cada vez mais poderosa. (Tradução minha.)

Ou seja, a autora utiliza o adjetivo *erótico* para se referir à manifestação explícita da sexualidade e/ou grau de excitação ou de prazer sexual da jovem que inicia sua vida sexual. Para a autora, por não encontrar em suas primeiras relações algo de realmente prazeroso, a jovem pode acabar construindo ou reforçando a existência de uma barreira moral que a impeça de encontrar o prazer prometido na vida sexual. Portanto, não estamos tão perto de encontrar em *O segundo sexo* a abordagem do *erotismo* enquanto ferramenta estética usada na escrita de mulheres.

De sua extensa obra, a que achamos que mais pudesse se aproximar dessa discussão foi o ensaio escrito pela autora em 1951, publicado pela “*Les temps modernes*”

e intitulado: “*Faut-il brûler Sade ?*”. No ensaio, Beauvoir apresenta seu posicionamento a respeito dessa figura mítica que foi o Marquês de Sade, tentando construir uma defesa da obra em detrimento do homem. Ela argumenta que há uma ética na obra de Sade e que suas ações se davam dentro do espectro de uma organização e um método, ou seja, de uma espécie de “ciência da sexualidade”. Esse ensaio será mais tarde comentado e analisado por Judith Butler em “*Beauvoir on Sade: making sexuality into ethic*” publicado pela Universidade da Califórnia em Berkeley, 2003.

Em todo caso, tendo ou não tratado diretamente do erótico como o entendemos neste trabalho, Beauvoir é um, senão o mais proeminente, dos pilares – a coluna vertebral – do feminismo francês. A mulher que permitiu às suas sucessoras abordar assuntos tabu para escritoras, legando-lhes uma obra magistral e tendo sido, igualmente, um exemplo de conduta feminina no que diz respeito ao exercício das liberdades individuais.

1.2.4 Duras – a poética da *estrangeiridade* e do desejo

“Lacan me deixava atordoadada. E aquela sua frase: “Ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe.” Esta frase tornou-se, para mim, uma espécie de identidade de princípio, um “direito de dizer” totalmente ignorado pelas mulheres.”
Marguerite Duras, *Escrever*

Em uma entrevista cedida para a revista cultural francesa *Les inrockuptibles*, Leïla Slimani apresenta sua biblioteca e fala sobre alguns de seus autores favoritos, prováveis grandes influências para o seu trabalho. Um número considerável dos autores selecionados dedicou ao menos parte de sua obra às temáticas do erotismo e da sexualidade, como é o caso de Kundera, de Philip Roth, de Carson McCullers, e, dentre eles, de Marguerite Duras.

Slimani diz sentir-se muito próxima de Duras, e, ao falar dela, sua admiração e respeito somados a um tom de voz calmo e ritmado revelam uma espécie de encantamento. O ritmo das frases de Duras é citado, a maneira como ela aborda a temática do corpo. Slimani acrescenta que se sente próxima da grande escritora do século XX de uma maneira quase física. Ela citará ainda a relação de Duras com o colonialismo francês, sua relação, ou a de seus personagens, com a figura materna, e as questões vivenciadas e transformadas em escrita pela autora quanto ao seu deslocamento social no que se refere às suas origens. Seu sentimento de não-pertencimento constante e de sentir-se, em todo

lugar, estrangeira. Para mim, essa entrevista difundida em março de 2020 é a confirmação de boa parte de minhas suspeitas.

Complemento a pequena biografia que a própria Slimani nos faz de Marguerite Duras. A escritora nasceu em 1914, no que hoje compreendemos como Vietnã, mas que, na época, era conhecida como Indochina francesa. Lá, viveu até os 18 anos com a família. Em 1934 a jovem parte para a França metropolitana, onde constrói a sua carreira como escritora, roteirista e cineasta. Sua obra é fortemente vinculada a movimentos importantes da década de 60, como a corrente literária do *Nouveau roman* e, no cinema, a *nouvelle vague*.

Mas essa obra se destaca, sobretudo, por sua poética e pelas temáticas abordadas através dela. A infância vivida em uma colônia, num espaço geográfico tão distante, e com cultura e costumes tão diferentes dos da Europa, assim como as experiências da adolescência vivida ainda na Indochina, marcaram o imaginário da futura escritora. A vivência das dificuldades financeiras de sua mãe, abandonada pelo pai e pelo Estado, tendo que criar três filhos sozinha, também constituíram uma das sementes do que seria explorado em sua poética mais tarde. Críticas da obra durassiana salientam que a própria sintaxe do francês usada pela autora é peculiar, talvez influenciada pelo vietnamita que ela falava quando criança; as teorias buscam sustentar que a escritora usava uma língua híbrida.

A autora obteve seu grande êxito de público quando, aos 70 anos, escreveu *O amante* (1984). O texto apresenta fortes traços autobiográficos e foi através dele que a autora recebeu reconhecimento crítico (laureada com o Prêmio Goncourt) e popular, tendo vendido mais de 200.000 exemplares na época somente na França. A partir da análise desse romance, críticas afirmarão que

“[é], dentre outros, na *mestiçagem* das línguas francesa e vietnamita que ela [Duras] encontrou a expressão escrita – sem dúvida a mais fiel – de sua questão identitária” (Bouthors-Paillart, 2002). Trata-se de uma escritura calcada, mais do que em uma experiência bilíngue, em uma busca, ainda que impossível, de fundir as duas línguas e da qual *L’amant* se mostra exemplar. (CORRÊA, 2013, p. 212)

O *eu* durassiano mistura essas duas línguas, o francês e o vietnamita – como Adriana Corrêa nos dará exemplos em seu artigo – brincando com a sintaxe da língua francesa, esticando-a, provando-a maleável e expressando-se através dela de forma única. Mas há também uma outra instância nessa “mestiçagem” – como irá nomear Bouthors-Paillart (2002) em um exercício crítico muito mais profundo e complexo do que o que poderei

citar aqui, é importante salientar – linguística: a língua em que fala e na qual escreverá Duras, ou esse *eu* durassiano, a torna duplamente *estrangeira*.

Sabemos, através de suas narrativas, que a sua mãe fora uma mulher emocionalmente destruída, que a relação mãe-filha sempre fora complexa e que deixara marcas indeléveis em Duras. Na narrativa memorialística, a figura da mãe é uma figura central, sempre soturna, silenciosa. Para a crítica Cleonice Mourão (1988): “A “*langue maternelle*” de Duras não é, pois, aquela da voz materna iniciando o filho à doce linguagem da infância: os ouvidos da menina não se enterneceram ao som da voz da mãe, mas se habituaram duramente à sua ausência, tornaram-se aptos ao silêncio.” (p. 118). Em sua argumentação, Mourão sustentará que a escrita durassiana é “um desenrolar de um silêncio interrompido por palavras” (Idem, p. 112).

A escritora e sua escrita seriam, então, marcadas por uma *estrangeiridade*, na medida em que sua linguagem é uma linguagem “mestiça” (BOUTHORS-PAILLART, 2002), e que a língua que herdou de sua mãe é uma língua marcada pelos silêncios de uma mulher à margem da sociedade em que vivia. Abandonada, ela e seus filhos, deixados à própria sorte, essa mãe solteira não podia encaixar-se completamente na sociedade em que vivia. E essa impressão de não-pertencimento nem a uma língua, nem a uma nacionalidade, nem a uma cultura, nem a uma classe, e, muitas vezes, nem a uma “raça”; é o que desejo chamar de *estrangeiridade* na poética de Duras. Muitas vezes essa *estrangeiridade* é consequência da *mestiçagem* ou desse *devenir-métis* do qual trata Bouthors-Paillart, outras parece estar muita ligada à trajetória familiar da autora, e a sua relação com essa figura materna devastada.

A personagem principal do romance, uma jovem francesa de 15 anos cujo nome não nos é dado a conhecer, é uma estrangeira no território asiático onde nasceu, pois é uma mulher branca, diferenciando-se, assim, pela origem de sua mãe e pela cor de sua pele, dos habitantes locais. Desde o início da narrativa essa característica física é colocada em evidência, como uma informação indispensável, de muita importância para a compreensão do texto.

A cor de sua pele também é preponderante em sua relação com o chinês rico, o homem que se apaixonará pela menina de 15 anos e com quem ela fará sua iniciação na vida sexual. Os dois se conhecem em uma balsa que atravessa o rio Mekong, a descrição da cena é iconográfica, Duras a retomará diversas vezes. A menina está vestida de forma exótica, e o jovem chinês está no interior de uma limusine preta quando trocam olhares pela primeira vez.

A relação conflituosa entre os amantes também se dá através do viés da “raça”, a menina branca, a despeito de sua classe social e idade, era considerada, na sociedade de então, como superior ao homem chinês. Todas essas questões não escapam à jovem, ela sabe que está em uma posição dominante em relação àquele homem rico, ainda que a situação financeira de sua família seja de miséria. Logo, a relação de ambos é mantida por muito tempo em segredo, vivendo um amor proibido, os dois amantes tentam escapar aos olhares externos, carregados de julgamentos e de leis às quais a linguagem íntima dos dois não obedece. Não obstante, essa obra não trata somente do encontro entre uma jovem branca e um homem chinês, em um estudo sobre a obra, Mourão (1988) afirma:

Se a obra memorialística de M. Duras traz o nome de *L'Amant* é porque o acontecimento erótico aí narrado tem uma força estigmatizante. Estreitamente ligado à mãe e ao irmão, esse acontecimento assume uma dimensão especial sobretudo para a escritora Duras. Todo aprendizado de suas personagens passa pelo corpo; toda vivência é antes de tudo uma cantata da carne com o mundo; toda dor é uma ferida na pele; todo amor passa pelos nervos. No corpo de cada personagem ele repete o gesto de resgate de seu próprio corpo: um corpo vazio de mãe, ausente de seu olhar; um corpo com fome de outro, o de seu irmão, substituto do pai, o detentor da lei. (MOURÃO, p. 121)

É capital compreender o que é assinalado nesse trecho para compreender a poética de Duras, o enredo de sua obra é muito mais complexo do que a história de amor vivida pelos dois amantes, e, contudo, todo o resto só pode se dar a partir desse “acontecimento erótico”. Como descreverá Mourão (1988), a poética de Duras está intimamente ligada ao corpo, passa pelo corpo, pela memória do corpo infantil atravessado pelo desejo do Outro e pelo desejo da escrita.

Portanto, nesse ponto de análise, acabamos nos aproximando do pensamento de Cixous (1975)¹⁹, a qual possui a compreensão de que há uma escrita particularmente

¹⁹ Justifico aqui o uso de categorias criadas por Hélène Cixous em alguns momentos pontuais de meu trabalho. Como afirma Toril Moi, o pensamento de Hélène Cixous encoraja formas de ler não-lineares, seu estilo é intensamente metafórico, poético e explicitamente antiteórico (MOI, 1985, p. 102). A teórica salienta, ainda, o caráter muitas vezes contraditório e polêmico das asserções de Cixous, como a de que ela não se considerava feminista – referindo-se, sobretudo, ao feminismo burguês em alta na França nos anos de sua produção. Todavia, Moi analisa os pensamentos de Cixous como consciente e estrategicamente contraditórios, adotando a oposição ao pensamento aristotélico. Deste modo, para mim, há interesse em suas afirmações acerca da *escrita feminina* [*écriture féminine*], partindo do pressuposto de que, para Cixous, todos os seres humanos são inerentemente *bissexuais*, e que, portanto, essa escrita (a *escrita feminina*) pode ser praticada por mulheres e homens (Idem, p. 108). São as inflexões altamente poéticas de sua escrita (Idem, p. 115) que me interessam e me servirão como ferramenta de análise neste trabalho, precisamente nesta seção dedicada à Marguerite Duras. Tendo em vista que a própria Cixous cita Duras como um exemplo disto que ela tenta categorizar. No entanto, vale salientar, não usarei Cixous como uma das autoras de minha fundamentação teórica no que tange à análise do romance *No jardim do ogro*, devido ao que já dissemos aqui a respeito do caráter *antiteórico* das produções dessa autora.

feminina e que essa escrita se dá a partir do corpo, pois “o desejo de escrever situa-se, também ele, na confluência do corpo com o mundo.” (MOURÃO, p. 122). Duras se dá conta de que será esse o seu destino, de que ela dedicará a sua vida à escrita, naquele momento em que descobre seu corpo; um corpo de menina, pequeno, quase débil, com seios infantis, envolto em roupas que incitam o riso, tudo estava presente ali, diz a escritora, “*tout est là et rien n’est encore joué, je le vois dans les yeux, tout est déjà dans les yeux*” (DURAS, 1984, p. 29). Aos 15, seu destino já estava traçado, ela abandonaria o lugar onde nasceu, seus rios, suas florestas, abandonaria mãe e irmãos, e abandonaria seu amante em busca desse destino.

Para nós essa teoria da escrita do corpo feminino é interessante, principalmente, no que diz respeito a sua inovação. Não que esse corpo jamais houvesse sido descrito ou tematizado, muito pelo contrário, o corpo das mulheres é uma temática muito relevante nas obras masculinas. Tanto na literatura quanto no cinema, e aqui posso citar Mulvey (1975), o corpo feminino é um dos objetos de predileção do “*male gaze*”, predileção essa que irá influenciar por gerações a visão e as fantasias relacionadas a esse corpo, tornando muitas mulheres escravas de um padrão estético eleito por essas representações. Logo, tomar essa temática para si, enquanto escritora mulher, é revolucionário para a literatura.

É justamente o que Didier irá dizer: “*Si l’écriture féminine apparaît comme neuve et révolutionnaire, c’est dans la mesure où elle est écriture du corps féminin par la femme elle-même*” (DIDIER apud MOURÃO, p. 122. Grifos meus.). Essa tomada de território feminina nos abre todo um leque de “sub-temáticas” relacionadas ao corpo que dificilmente apareciam antes, como a maternidade, os sentimentos contraditórios vivenciados em decorrência dela, a relação da mãe com sua prole, a relação mãe-filha, a relação da mulher com outras mulheres e com o seu próprio corpo, sua busca pelo erotismo, a construção de seu desejo e, conseqüentemente, os desdobramentos disso de acordo com as injunções sociais que essa mulher devesse enfrentar no período histórico em que vivia.

Concluo reiterando o interesse da obra e da escrita de Duras para a crítica literária feminista, sobretudo essa voltada para a tradição francesa: a busca identitária que se descobre na obra dessa autora se dá através de uma experiência de *mestiçagem* que é, também, uma experiência de *estrangeiridade*, ou de alteridade constante. E, mais do que isso, essa busca identitária implica igualmente uma busca linguística. Logo, identidade e língua estão intimamente ligadas na escrita durassiana.

1.2.5 Annie Ernaux – o reconhecimento tardio e a problemática do “*transclasse*”

Annie Ernaux completou seus 80 anos este ano. Nascida em 1940 em uma região no noroeste da França, Ernaux demorou para receber o reconhecimento da crítica por sua prolífica produção literária. A autora lança seu primeiro romance em 1974, *Les armoires vides* [Os armários vazios], que já possuía uma tendência que se mostrará determinante em sua obra: a autobiografia. Suas obras abordam, entre outras coisas, temáticas voltadas para o conflito de classes e para a condição feminina.

O reconhecimento tardio é um lugar-comum para escritoras mulheres, como assevera a história literária tradicional, mas o caso de Annie Ernaux é ainda mais notável. Escrevendo livros difíceis de classificar, a autora, embora recuse aceitar a denominação, escreve narrativas que se assemelham a um gênero comum na literatura francesa contemporânea, a autoficção. Talvez pelo formato (o que é pouco provável, tendo em vista a frequência com que esse gênero literário aparece nas obras de escritores de ambos os gêneros), talvez pelos temas abordados sem incômodo e sem retroceder, a autora foi, de certo modo, ignorada pela crítica até pouco tempo. É só por volta de seus 60 anos que Ernaux começará a ser levada a sério na França, e, segundo Virginie Despentes²⁰ em um de seus comentários contundentes, isso só ocorre devido à idade avançada da escritora.

Em *Passion simple* (1991) [Paixão simples] – sexto livro da escritora a ser lançado – a narradora empreende a tarefa de tentar captar, através da escrita, o tempo da paixão. O “eu” presente no texto busca colocar o leitor a par da ruptura temporal causada por esse “estado de alma” que uma mulher apaixonada passa a vivenciar ao se perceber tomada pela obsessão amorosa.

A escolha de um avatar de leitor é implícita. A narradora, apesar de se dirigir ao seu narratário e de justificar suas escolhas de escrita – o que é extremamente interessante nessa obra, as escolhas dos tempos verbais, por exemplo, são explicadas como uma espécie de adiantamento de análise crítica, em notas de rodapé –, não deixa explícita a exclusão de um leitor masculino, muito embora, todas as menções ao narratário nos façam obrigatoriamente pensar em uma leitora. O trecho seguinte evidencia meu apontamento:

(Est-ce qu’il n’y a que moi pour revenir sur les lieux d’un avortement ? Je me demande si je n’écris pas pour savoir si les autres n’ont pas fait ou ressenti des

²⁰ Comentário da autora feito durante uma entrevista conduzida por Victoire Tuaillon e gravada em formato de podcast para a emissão “*Les couilles sur la table*” da Binge Audio. O episódio é intitulado “*Virginie Despentes – Les jolies choses de l’art*” e foi gravado em 29 de agosto de 2019. É possível acessá-lo através da plataforma de podcasts da Apple.

choses identiques, sinon, pour qu'ils trouvent normal de les ressentir. Même, qu'ils les vivent à leur tour en oubliant qu'ils les ont lues quelque part un jour.) (ERNAUX, 1994, p. 27 - 28)

(Não há ninguém além de mim que já tenha retornado aos lugares de um aborto? Eu me pergunto se não escrevo para saber se os outros não fizeram ou sentiram coisas idênticas, senão, para que eles achem normal senti-las. Ou mesmo, para que eles as vivam, por sua vez, esquecendo que leram em algum lugar um dia.)

Além evidenciar um narratário feminino – pois, evidentemente, não é possível para homens realizar um aborto –, esse trecho também nos revela, talvez não uma intenção propriamente dita de proporcionar identificação às leitoras, mas, dentro de uma reflexão metalinguística a respeito do fazer literário, uma desconfiança de que essa possa ser uma das motivações que levam um sujeito a se dedicar à escrita.

A narradora busca criar a possibilidade de diálogo com Outros ou Outras, criar também uma certa cumplicidade entre esses seres a respeito de questões e angústias inerentes à experiência humana, de extrema complexidade, e para as quais não temos soluções possíveis. Ao mesmo tempo que busca fazer uma espécie de enumeração dos sentimentos e comportamentos despertados pela paixão, essa obra introduz questões de gênero no texto literário.

Não obstante, não foi a partir dessas observações que a crítica especializada recebeu a obra de Ernaux, senão pela observação das descrições “cruas” e “obscenas” que a narradora faz de seus encontros amorosos com seu amante casado. Por outro lado, o livro obteve sucesso com o público mais amplo, em uma entrevista concedida à Magali Jauffret para o cotidiano francês *L'humanité*, a escritora revela algo interessante:

« Il y a un peu plus de femmes que d'hommes (peut-être 10% de plus). Cela fait donc beaucoup d'hommes. Ça va vraiment de 17 à 77 ans, et sociologiquement c'est extrêmement divers. Il y a eu un accueil presque compulsif de la part du lecteur de base, de celui qui envoie des lettres bourrées de fautes d'orthographe, qui ne lit pas de livres. Il y a eu aussi des hommes et des femmes homosexuels. Ils m'ont remerciée, avec des lettres magnifiques, comme si mon livre était un objet unisexe. » (Via : <https://www.humanite.fr/node/48348>)

“Há um pouco mais de mulheres do que de homens (talvez 10% a mais). Isso dá, portanto, bastante homem. Vai dos 17 aos 77 anos, e sociologicamente isso é extremamente diverso. Houve uma recepção quase compulsiva da parte do leitor de base, daquele que envia cartas abarrotadas de erros ortográficos, aquele que não lê livros. Houve também homens e mulheres homossexuais. Eles me agradeceram, com cartas magníficas, como se meu livro fosse um objeto unissex. (Tradução minha.)

O comentário vem acrescentar detalhes ao fato de que a autora recebeu, após a publicação do livro, milhares de cartas de seus leitores. É curioso perceber que, ao menos na França, o público leitor foi bastante heterogêneo, tanto homens como mulheres leram a obra e conseguiram identificar-se com ela, para a surpresa até mesmo da autora, que afirma, por fim: “como se meu livro fosse um objeto unissex”. Com essa frase ela deixa claro o caráter “feminino”, ou, dito de maneira melhor, de obra dirigida deliberadamente a um público feminino do livro.

É interessante observar também como essa projeção de um narratário não é capaz de limitar uma obra. Por mais que Annie tenha escrito essa narrativa para um público de mulheres, com experiências de vida moldadas pelas condições impostas a esse gênero, sua intenção é ultrapassada pela capacidade de sua obra de atrair e gerar identificação em outros públicos.

Autoficção, ficção biográfica ou ficcionalização da memória, em meio às discussões de como classificar a obra de Ernaux, encontramos ainda, como podemos notar, muitas outras complexidades que o comentário que me proponho a fazer da autora não dará conta de explorar. De todo modo, o mais importante é que as obras de Ernaux serão de grande valor para a história literária francesa. Com o seu livro *Les années* (2008) [Os anos], a autora conquistou diversos prêmios literários e um reconhecimento internacional.

Além dos aspectos voltados para questões de gênero, a obra dessa autora também aborda um outro tema de forma muito marcante. É a partir de *Les armoires vides* [Armários vazios] (1974) e *La place* [O lugar] (1983) que Gaulejac (2014) fará análises sobre a presença de indícios do que ele chama de “neurose de classe” na obra de Ernaux. Segundo o autor,

os dois testemunhos que Annie Ernaux nos dá sobre sua vida em O lugar e Os armários vazios são de uma riqueza excepcional. Com a escrita, a autora efetua um verdadeiro trabalho terapêutico no qual descreve o conjunto de conflitos ligados ao “dilaceramento social”. Evocamos sua situação a respeito dos conflitos de identidade ligados à promoção social. (GAULEJAC, 2014, p. 96)

A obra de Gaulejac, portanto, busca diagnosticar uma suposta “neurose”, investigando os conflitos de identidade sofridos por pessoas “trânsfugas de classe” através de uma metodologia psicossociológica. Essa obra é publicada na França em 1987, posteriormente, surgirá com Chantal Jaquet (2014) o termo *transclasse*²¹ – menos focado

²¹ Paul Bouffartigue, em uma resenha da obra de Jaquet, afirma: « On connaissait la notion de « transfuge » (de classe). Chantal Jaquet lui préfère celle de « transclasses ». Elle évite la connotation négative, celle de trahison. Elle permet aussi de penser tout changement de classe sociale, vers le « haut » comme vers le

na intenção de diagnosticar algum transtorno, servindo somente para atribuir um nome (mais neutro, desta vez) a esse fenômeno de conflito de identidade produzido pela mobilidade social possibilitada pelo sistema capitalista.

Em sua obra *Les transclasses – ou la non-reproduction* (2014), Chantal Jaquet analisa filosoficamente o problema das pessoas “trânsfugas de classe”, não deixando de adotar uma metodologia transdisciplinar em sua análise. Para a autora, os indivíduos que transitam de uma classe à outra são submetidos a uma lógica flutuante de um “entre-deux”, um espaço “entre”, nunca totalmente situado ou identificado com um espaço no qual possam se sentir confortáveis.

Como o intuito aqui é apontar a presença do fenômeno na obra de Ernaux, me valerei sobretudo da análise de Gaulejac. O teórico também irá se servir dos romances da autora como “estudos de caso”, o que facilita o meu trabalho, muito embora eu prefira usar o termo *transclasse*, de Jaquet, por ele não carregar em si o forte estigma da palavra “neurose”. De todo modo, ambos os autores concordam que a “culpa” é um sentimento frequentemente presente quando se trata de analisar os efeitos desse deslocamento. Segundo Gaulejac,

a culpa é tema recorrente em todos os casos de neurose de classe. Em *Os armários vazios*, Annie Ernaux descreve com perfeição sua gênese e desenvolvimento, permitindo entender os diversos componentes e, em particular, os vínculos entre a culpa sexual e a social. (p. 96)

Mais à frente, sua análise nos mostra em detalhes a relação que a narradora da obra *Les armoires vides* cria entre a sexualidade (o despertar de sua sexualidade, quando ainda era menina) – classificada como pecado por um padre da escola particular onde estudava – e o seu lugar social – visto, através do lugar do outro, como indigno, impuro, sujo, único lugar de onde provém o pecado. Ainda nas palavras do autor,

[e]sse pecado é a tomada de consciência, a princípio brutal, depois progressiva, de que seu comportamento, seu modo de ser, seu jeito de falar que lhe pareciam naturais, não são compartilhados por todo mundo e, sobretudo, são condenados pelas “autoridades” às quais os próprios pais dizem ser preciso obedecer. Ela percebe, portanto, a diferenciação entre as classes sociais e que, dentro dessas diferenças, há os bons e os maus, as pessoas “de bem” e as outras. À constatação da distância objetiva entre ricos e pobres, moradores do centro da

« bas » de la hiérarchie sociale. Et elle permet même de comprendre les changements de genre, de sexualité ou de race, voire tout changement identitaire auquel nous appelle notre voyage au travers les âges de la vie. En effet « trans- » indique la transition et signifie « de l'autre côté » en latin. Reste que le livre est principalement centré sur le passage du monde dominé au monde dominant, car « les causes du déclassement se conçoivent plus facilement » (p. 21). » Em « Chantal Jaquet, *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF, 2014, 238 p. », *La nouvelle revue du travail* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 03 novembre 2015, consulté le 28 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/nrt/2508> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/nrt.2508>

cidade e os de seu bairro, as crianças da escola pública e as da particular, sobrepõem-se a consciência subjetiva dos valores atribuídos a uns e outros, a percepção dos processos de classificação, hierarquização e invalidação. (p. 97)

É interessante perceber como as duas coisas acabam por se relacionar na obra de Ernaux, o corpo e a questão de classe interseccionam-se, um abrigando as dimensões hierárquicas do outro. Pontes²² (2018), em consonância com as análises de Gaulejac, afirma: “Ernaux traz para sua escrita algumas das dimensões do encontro dessas duas dominações, evidenciando como ser de uma origem popular e ter um corpo reconhecido como feminino atuaram diretamente em sua trajetória.” (p. 82). Para a pesquisadora, o aborto na obra de Ernaux atua como um vetor no qual estão imbricados classe e gênero. Ela acrescenta: “também em *L'événement* (outro romance de Ernaux), a gravidez indesejada é relacionada ao destino de sua classe de origem, de modo que o sexo aparece como aquilo que não permitiu que escapasse do “fracasso social”” (Idem, p. 77).

Para a minha análise, é ainda mais interessante que esses temas apareçam relacionados na obra da escritora, pois eles me permitem traçar paralelos entre a condição e a identidade social dessas personagens-narradoras (com as quais a própria autora se identifica) e a de Adèle, protagonista da obra de Slimani. Como veremos mais em detalhes no capítulo 3, Adèle é filha de Simone e Kader, um casal pertencente à classe média baixa, habitantes da província de *Boulogne-sur-mer*. A protagonista muda-se para Paris e acaba se casando com Richard, um médico de uma família de classe média alta. Os conflitos gerados por esse desnível entre a nova condição da filha e a condição de seus pais serão apresentados na obra, como analisarei em detalhes mais à frente. Pensar, portanto, essa condição como uma condição de *transclasse*, ou de *desenraizamento* – como também irá usar Gaulejac (2014) – possibilita a compreensão de uma outra dimensão da identidade dessas personagens.

1.2.6 Virginie despentes – a guerrilheira

Despentes é uma figura quase mítica, embora não tão conhecida no Brasil²³, a romancista e cineasta goza de um grande reconhecimento na França neste momento. Isso

²² Pontes, I. (2018). Annie Ernaux, uma escritora trânsfuga de classe. *Magma*, (14), 65-84. <https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.2018.154405>

²³ Muitas de suas obras foram traduzidas para o português. Sua obra mais recente, uma trilogia que está sendo adaptada como série televisiva na França, é publicada pela Companhia da Letras aqui no Brasil. No entanto, acredito, através de minha própria vivência nos meios literários/acadêmicos, que as suas leitoras

não se deu sem muito combate da parte da jovem que, de origem modesta assim como Ernaux, decidiu que faria da literatura sua carreira profissional e sua principal fonte de renda.

Virginie é uma mulher que surge como símbolo de combatividade e transgressão através da escrita. Seu primeiro romance, *Baise-moi* (1993) [Me fode], não tem somente o título veementemente transgressivo: na narrativa – posteriormente adaptada para o cinema pela própria autora – o estupro coletivo de duas jovens é o *leitmotiv*. O estupro e menções a essa obra serão retomadas em *King Kong Théorie* (2015) [Teoria King Kong²⁴], uma espécie de ensaio/manifesto autobiográfico, no qual Despentes revela ter, ela própria, sido vítima de um estupro.

Publicado pela primeira vez em 2006, o livro possui 7 capítulos relativamente curtos cujos títulos são tão jocosos e provocativos quanto o nome da obra. As referências citadas por Despentes, por outro lado, são robustas: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Angela Davis, Judith Butler, Michelle Perrot, dentre muitas outras. Logo, esse ensaio não tem nada de pueril, e partindo de eventos e de experiências de sua vida pessoal, a autora consegue fazer uma crítica justa e de grande força ao universo literário. E, por extensão, ao universo cultural, ambos restritos a uma lógica patrilinear e, por consequência, opressores quando se trata de representação feminina.

O ensaio também abordará a questão da prostituição. Despentes revela ter se prostituído durante certo período de sua vida através de um site famoso na época. O posicionamento em relação à prostituição e à indústria pornô de Despentes gera debates entre feministas, sua argumentação se liga a discussões voltadas para as questões de trabalho e de biopolítica, que, embora possam ser vistas como controversas, apresentam um ponto de vista interessante.

Muito importante nessa obra é o lugar de enunciação reclamado por Despentes. Logo no início do ensaio, sua descrição disruptiva busca impor a presença e o direito à voz de uma mulher que não se encaixa nos padrões de feminilidade pré-estabelecidos na sociedade. Dentre outras coisas essa obra é uma oportunidade de escuta: encontramos nela as reflexões de uma mulher sobre as experiências da prostituição como forma de trabalho assalariado. Bem como as suas reflexões acerca das consequências que ser vítima de um estupro traz para a vida de mulheres. Vítimas que, no mais das vezes, têm como

ainda pertencem a um nicho. Como afirma Rita Felski, as mulheres são muito mais “bitextuais” do que os homens.

²⁴ A obra possui uma tradução para o português brasileiro de 2016, publicada pela n-1 Edições.

única solução para o incidente a imposição do trauma e, conseqüentemente, de um silêncio desolador. A escritora reivindica o direito das mulheres a ressignificar essa experiência, a continuarem dispondo de seu corpo mesmo após ele ter sido violado.

É no capítulo “*Impossible de violer cette femme pleine de vices*” [Impossível estuprar uma mulher cheia de vícios] que Despentes contará sobre o estupro de que foi vítima. Em meio a diversas questões colocadas pela autora concernindo ao assunto, uma delas nos é salutar: o estupro não pode ser dito. A palavra estupro, quando se faz necessária, no momento de nomear algo que ocorreu a uma pessoa em determinada circunstância, ou seja, quando deixa de ser apenas uma espécie de ferramenta jurídica, não é usada.

As mulheres evitam recorrer à palavra “estupro” para contarem da violência que sofreram, usando, frequentemente, alguma espécie de eufemismo. Ao relembrar a sua própria experiência e o silêncio que se autoimpôs durante anos, Virginie se dá conta disso. O consolo buscado nos livros, romances, ensaios, após qualquer evento traumático não foi possível no momento em que o trauma se tratava de um estupro. “Os livros estavam ali, eram companhias, tornavam as coisas possíveis, dizíveis, compartilháveis” (DESPENTES, p. 40), de repente há algo indizível, algo que a literatura não abarca e que diz respeito à experiência necessariamente feminina. Segundo Despentes, todo trauma possui a sua respectiva literatura, exceto esse trauma restrito à condição feminina, que não tem direito à entrada na esfera simbólica da criação literária.

Para as mulheres, além do silêncio, outra etapa a ser seguida após ser vítima do ato violento, é infligir a si mesma outras violências, como um desprezo pelo próprio corpo. Considerar-se uma “mercadoria estragada”, como se algo em seu corpo estivesse quebrado e sem possibilidade de reparo. A culpabilização. O que a autora aponta com justeza é que não é ensinada às mulheres a possibilidade de recompor-se. Muito tocante é a maneira como ela descreve o momento em que leu um texto de Camille Paglia, e que, mesmo discordando, de início, e reconhecendo a autora como uma figura controversa, ela pôde, pela primeira vez desde o estupro que sofrera aos 17 anos, vislumbrar uma outra forma de encarar o ocorrido: não mais como algo a ser varrido para debaixo do tapete, algo em que não se deve pensar e muito menos falar sobre, mas sim como uma experiência ruim – inegavelmente – da qual é possível se recompor, algo que deve ser dito e superado.

A autora se valerá, a partir daí, das imagens de guerra: o texto de Paglia lhe abria a possibilidade de se enxergar como uma guerreira, a lembrança do estupro como uma cicatriz de guerra. Não pessoalmente responsável pelo que lhe aconteceu (ou pode

acontecer), mas uma vítima ordinária daquilo que já deve se esperar ser capaz de superar se se é uma mulher que quer decididamente se aventurar pelo mundo exterior. Para Desportes, o que Paglia fez foi transformar o incidente vivido em uma circunstância política, algo que ela deveria processar e jamais temer novamente externalizar.

O que gostaria de frisar aqui, partindo numa direção talvez um pouco diferente da que tem o texto da autora – mas não totalmente –, é o poder da palavra. O poder de dar nome às coisas e às experiências e o quanto isso é primordial para as mulheres e, conseqüentemente, para uma história literária que queira abraçá-las e inseri-las como protagonistas. Desportes tem plena consciência disso quando diz : « *En tant qu'écrivain, le politique s'organise pour me ralentir, me handicaper, pas en tant qu'individu mais bien en tant que femelle.* » (DESPENTES, p. 138). Sua atitude, portanto, não é inocente.

Sua agressividade e as hipérboles que ela cria são propositais. Em entrevistas que a escritora cede para programas televisivos bem no início de sua carreira, fica difícil de passar despercebido o sarcasmo cáustico com que a crítica francesa a recebe. Os arquivos do programa francês INA²⁵, disponíveis na plataforma Youtube, são ótimos exemplos disso. Em um deles, o apresentador Thierry Ardisson a entrevista após a estreia de seu livro *Teen spirit*, e, fugindo totalmente do *script* de uma entrevista pós-lançamento literário, pergunta, com ironia, à jovem autora se ela não irá ter filhos; ao que ela responde, com o seu desdém *punkrock*²⁶, que não tem somente isso para fazer.

Durante tais entrevistas é notável o desconforto da autora, que, evidentemente, já espera ser ridicularizada em rede nacional, embora ela saiba se defender relativamente bem para quem sofre um massacre. Se nas entrevistas as interações com a autora não são truculentas, o mais distante que certos entrevistadores vão disso é até a condescendência revestida com desprezo.

Todavia, a carreira de Desportes fez toda essa violência crítica arrefecer. Recentemente, após receber os prêmios Flore (por *Les jolies choses* em 1998) e Renaudot (por *Apocalypse bébé* em 2010), e ter se tornado membro da academia Goncourt em 2016, não vemos mais condutas críticas que busquem desmoralizar a autora como as citadas anteriormente. Talvez por covardia da parte dos críticos, ou talvez por mudanças nas abordagens de entrevistas com o passar dos anos. Independentemente disso, uma coisa é

²⁵ « Le style cru de Virginie Desportes : portrait de Virginie Desportes ».

<https://www.youtube.com/watch?v=LOSEKN6w5wQ>

« Virginie Desportes pour la sortie de son roman *Teen spirit* », Archive INA,

<https://www.youtube.com/watch?v=HRKJgKQdm-s>.

²⁶ Movimento com o qual Desportes se identifica e sobre o qual também fala em *King Kong Théorie* (2006).

inegável: Virginie Despentes se impôs no mercado editorial, é uma autora respeitada hoje em dia, tendo suas obras traduzidas para diversas línguas, e pôde fazer da literatura o seu ofício.

Se é importante, partindo de um ponto de vista preocupado com a recepção literária de mulheres dentro do atual sistema em que nossa sociedade se organiza, que a autora tenha se imposto no mercado editorial; não se deve ignorar, por outro lado, o posicionamento político desse texto e dessa mulher contra o sistema capitalista. Despentes busca o combate às organizações políticas em vigência, seu texto não deixa passar sem comentários os efeitos – igualmente negativos – das conjunturas políticas atuais sobre os homens e sobre a masculinidade, muito embora as suas estratégias de guerrilha não tomem esse como um ponto crucial a ser explorado por ela.

A coerência e fidelidade ao combate político da autora é outra qualidade sua que gostaria de sublinhar aqui. Entendo suas hipérboles, sua audácia e despudor, sua postura *punkrock*, sua metáfora King Kong para a performance de gênero; todas, como estratégias de uma guerrilheira, uma mulher que precisou estar no fronte e receber golpes violentos (dos quais não se esquivava nem mesmo no momento de nomeá-los) para conquistar seu direito à liberdade e às palavras. Virginie é, sem dúvidas, uma figura emblemática e incontornável para o feminismo francês.

2 A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA EM QUESTÃO: AUTORIA, PERSONAGEM E A NARRATIVA DE ADULTÉRIO

Como foi dito no capítulo anterior, a construção de uma genealogia feminina voltada para a escrita erótica começa com Destais (2008), todo o trabalho e pensamento dessa pesquisadora me foram fundamentais. Ao nomear a *erografia* feminina, Destais circunscreve um campo onde a escrita feminina foi profícua e no qual conseguiu estabelecer parâmetros e filiações. E dar nome a isso é um passo importantíssimo na direção da legitimação daquilo que corre o risco de ser rechaçado e considerado como um dos “vícios” ou dos “pecados” da escrita de mulheres.

Identificado o domínio e a hereditariedade da narrativa escrita por Slimani, gostaria de me aproximar, portanto, da narrativa em si. Para tal, acredito que uma outra teórica indispensável para a construção do pensamento da crítica literária feminista deva ser convocada. De origem inglesa, vivendo e atuando nos Estados Unidos, Rita Felski contribuiu largamente através de seu trabalho para a estruturação da crítica literária feminista. Publicou mais de seis livros sobre o tema, dentre eles *The Gender of modernity* (1995), *Doing time: Feminist theory and postmodern culture* (2000) e *Literature after feminism* (2003).

Nesta última obra, *Literature after feminism*, Felski busca fazer um apanhado geral da teoria literária moderna e pós-moderna e das influências e contribuições da crítica feminista nesse contexto. A obra busca elucidar algumas questões importantes para a teoria literária, sendo uma delas capital para este trabalho: Como o feminismo transformou nossa maneira de pensar a literatura? No entanto, busca também questionar algumas concepções e premissas feministas. Ou seja, enxergar e apontar as fraquezas da teoria trazendo à tona o debate do que ainda vale a pena defender e do que já parece ultrapassado e deve ser superado; em resumo, ela propõe uma atualização do campo crítico. O que é de suma importância e, por si só, glorificável.

Outra realização importante do livro é a tentativa de dissolver o nó criado no campo da teoria literária – o que a autora chama de dicotomia do “ou/ou” – no qual posicionamento político é separado de análise estética e uma coisa não pode, e nem deve, se misturar à outra. O que Felski defende é que reivindicar um ponto de vista não-ideológico é – por sua vez – um ato profundamente ideológico. A teórica cita um

comentário de Robert Hughes “é um hábito do neo-conservadorismo reivindicar, enquanto ataca leituras “politizadas” da literatura, que ele representa leituras “apolíticas”, uma visão da história, romances, drama e poesia que não estão contaminados pela ideologia.” (FELSKI, 2003, p. 10). Para a autora a afirmação é problemática, já que, ao assumirmos um ponto de vista, estamos o assumindo de uma posição política e ideológica, necessariamente.

Literature after feminism vem dividido no que Felski nomeia como quatro “aspectos chave” dos estudos literários: leitores, autores, enredos, e a questão do valor estético. Ela explica que sua intenção é lançar questões como as seguintes: “como a crítica feminista mudou a maneira através da qual pensamos os leitores?”, “o enredo possui um gênero?”, “como feministas falaram sobre autores femininos (no sentido de “feminizados”, daqueles que não performam a masculinidade em sua forma mais comum)?”, “qual é o papel do valor estético na escola feminista?”. A autora afirma que o feminismo muda a visão que temos da literatura como literatura, levando-nos a nos colocarmos questões que são centrais para os estudos literários e, conseqüentemente, afetando todo o campo da crítica literária. Ela irá acrescentar que vê os estudos literários e os estudos culturais como campos correlatos.

Nos próximos subcapítulos desta dissertação farei largo uso de reflexões e terminologias encontradas nesse livro, posto que a leitura do mesmo foi o que me ajudou a pensar a autora e a narrativa do romance *No jardim do ogro*. A minha metodologia de análise se baseia, sobretudo, na crítica literária feminista – como poderemos observar ao longo do trabalho – e nos estudos interseccionais, posto que também tratarei de questões de classe.

2.1 A AUTORA COMO LEITORA (DE UMA LEITURA OBSTINADA)

*« Je crois que lire, pour les femmes du monde entier, c'est très important parce qu'une femme qui lit, c'est une femme qui s'émancipe, c'est une femme qui s'affranchit, c'est une femme qui a droit à un moment de solitude – comme le dit Virginia Woolf. La chambre à soi, ce n'est pas seulement pour écrire des livres, c'est aussi pour en lire ».*²⁷

²⁷ “Acho que ler, para as mulheres do mundo inteiro, é muito importante. Porque uma mulher que lê é uma mulher que se emancipa, é uma mulher que se liberta, é uma mulher que tem direito a um momento de solitude – como diz Virginia Woolf. O “teto todo seu” não é somente para escrever livros, é, também, para lê-los.” (Tradução minha)

Se decido encaixar uma autora dentro de uma genealogia, é natural que se entenda que parto do pressuposto de que essa autora, dentro da cultura em que está inserida, leu e “alimentou-se” dos escritos que a precederam. Se aponto que ela é beneficiária de uma herança, pressuponho, evidentemente, que ela está inserida em um contexto cultural e que precisou conhecê-lo para tornar-se uma depositária de tais conhecimentos. Portanto, isso quer dizer que antes de ter se tornado escritora, Slimani foi – e possivelmente ainda é – uma leitora.

Abordar o conceito de leitor dessa forma me distancia, de certo modo – ou ao menos temporariamente –, da proposta de análise de Felski que discute autoria somente em seu capítulo dedicado às alegorias da escrita feminina. No entanto, observar Slimani através desse prisma me permite ressaltar mais uma vez a relevância da minha busca anterior por uma ascendência genealógica. Não pretendo, todavia, me afastar completamente das proposições de Felski. Acredito que sua teoria também permita essa análise, embora ela se atenha, na seção de sua obra dedicada à análise da leitora, às personagens e às leitoras enquanto público, de modo mais direto (como também me prestarei a fazer a seguir), deixando o tratamento da autora reservado à seção sobre autoria – o que na sua obra faz muito sentido, mas que, no meu caso, senti a necessidade de fazer um pouco diferente.

Aqui, pretendo tratar brevemente da autora em seu período pré-autoria, ou melhor dizendo: em sua condição de leitora, pura e simplesmente. Se pudermos pensar Slimani apenas através do que temos acesso dela – ou seja, a partir de sua figura midiática – podemos dizer que conhecemos seus hábitos de leitura. E podemos até mesmo citar e comentar algumas de suas proposições acerca de suas leituras, como as emitidas – em vídeo já citado – durante uma entrevista²⁸ concedida à revista francesa *Les inrockuptibles*. De seus hábitos sabemos, como já foi dito, que se trata de uma leitora bi-textual²⁹, além de ler e admirar autoras como Beauvoir e Duras, ela também leu e aprecia Kundera e Roth, por exemplo. No que diz respeito a sua relação com as autoras citadas, comentei

²⁸ Entrevista concedida pela autora a uma revista francesa, a *Les inrockuptibles*, em março de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X7CKD48Ortc>

²⁹ Aqui me refiro a uma terminologia adotada por Felski quando propõe um “repensar” do ato de ler, a autora afirma que as leitoras são muito mais bi-textuais – quer dizer, lêem textos de autoria feminina bem como textos de autoria masculina – do que os leitores homens.

alguns aspectos no capítulo anterior. Mais do que textos lidos e apreciados em sua dimensão estética, os escritos de Duras permitiram à Slimani uma identificação profunda.

Segundo Felski, uma das realizações da crítica feminista foi justamente, após a formação de uma leitura “de resistência”, ou obstinada (como usarei a seguir), possibilitar às mulheres a descoberta de autoras e permitir a ocorrência da identificação – geradora de um sentimento de intimidade e conexão (FELSKI, 2003). Slimani dirá, nessa mesma entrevista, que muitas vezes se sentiu próxima de Marguerite Duras, como se a tivesse conhecido, corroborando a afirmação da teórica no que diz respeito à identificação entre autoras e leitoras.

É do conhecimento de todos os que se interessem minimamente por essa autora que sua *persona* midiática se afirma feminista, e que, portanto, seus hábitos de leitura são influenciados por tal fato. Quando Slimani fala de Kundera, por exemplo, e de sua leitura fascinada pela maneira como esse autor trata a sexualidade – e, embora ela não use a palavra, eu tomo a liberdade de adicioná-la: o erotismo –, percebemos que ela não é uma leitora qualquer. Ela dirá mais precisamente a respeito de Kundera:

« Je pense que ce qu’il raconte sur la sexualité – vu que la sexualité est un sujet qui m’intéresse beaucoup – (...) Il parle de la sexualité avec une infinie mélancolie. Il en parle comme cette espèce de va-et-vient trivial. Il a conscience de ça, de cette mélancolie. Une conscience d’ailleurs, à mon avis, assez féminine. J’allais dire presque féministe. C’est-à-dire : il se rend compte de cette solitude qui peut exister dans la sexualité et de cette quête constante, malgré tout, d’un absolu. » (Transcrição de trecho do vídeo já referenciado.)

“Eu penso que o que ele conta sobre a sexualidade – visto que a sexualidade é um assunto que me interessa bastante – (...) Ele fala da sexualidade com uma infinita melancolia. Ele fala dela como essa espécie de “vai-e-vem” trivial. Ele tem consciência disso, dessa melancolia. Ao meu ver, uma consciência, à propósito, razoavelmente feminina. Eu ia dizer quase feminista. Quer dizer: ele se dá conta dessa solidão que pode existir na sexualidade e dessa busca constante, apesar de tudo, de um absoluto.” (Tradução minha)

O que podemos depreender desse enunciado é a existência de uma leitura autoconsciente, não necessariamente obstinada³⁰, mas uma leitura que busca traços de uma percepção dita feminina e, por que não, feminista, da sexualidade e do erótico. Se a escrita de Kundera possui esse traço buscado por sua leitora eu não saberia dizer, e essa discussão pode até mesmo ser objeto de uma outra pesquisa. De todo modo, o que nos interessa aqui, por

³⁰ Tradução de Emanuela Siqueira para “*resisting reader*”, termo cunhado pela teórica Fetterley.

ora, é salientar essa *busca* que Slimani, enquanto leitora, empreende: uma busca por uma consciência do que é a sexualidade e o erotismo para uma mulher.

Há algo em Kundera que, sem dúvidas, a interpela. Termos como solidão, melancolia, busca do absoluto são usados. Mas em que medida isso está presente na obra do autor, enquanto um autor que explora, sobretudo, narradores homens com focalizações narrativas masculinas, e não em sua leitura – a leitura de uma mulher em busca de algo, um algo para o qual ainda não encontra palavras justas? Em que medida essa busca não ultrapassa sua atividade de leitora e reaparece persistente em sua atividade de escrita? Se Slimani é uma leitora obstinada – termo cunhado por Fetterley (1977)³¹ em um período da história literária no qual o leitor começava a receber a atenção da crítica, mas não suficientemente ao ponto de acadêmicos começarem a se questionar sobre a importância do gênero desse leitor (FELSKI, 2003) –, ela não o é exatamente nos termos propostos por Fetterley. A autora não parece estar em guerra com o texto de Kundera, mas, por outro lado, apresenta um tipo de obstinação necessário para continuar buscando, através da escrita, o que não pôde encontrar em suas leituras, a despeito do fascínio que essas ainda fossem capazes de lhe gerar. Sua obstinação se faz presente, também, no ato de começar a questionar autoridades canônicas, como veremos mais à frente.

Ainda durante a entrevista à qual me refiro desde o início desta seção, Slimani mostrará uma edição de outra fascinação literária sua: Anna Karenina de Tolstói. A exibição do livro impresso será seguida da citação de grandes heroínas literárias: Emma Bovary, Thérèse Desqueyroux, todas portadoras de algo em comum: seu destino fúnebre. Slimani afirma ter se questionado desde suas primeiras peripécias como leitora sobre o porquê de tais personagens, que exerciam um impacto tão grande sobre ela, terem suas histórias acabadas sempre de modo trágico. A autora diz que seus questionamentos se apresentavam da seguinte forma: “por que essas mulheres, que desejavam mais do que o que tinham, terminavam sempre sendo punidas? Uma mulher que trai, uma mulher que quer ler muitos romances, está condenada na literatura contemporânea?” (Transcrição do vídeo, tradução livre). Impossível falar desse trecho da entrevista sem reservar aqui um

³¹ Para Fetterley, a leitora feminista é uma “*resisting reader*”, ou seja, ela está sempre “em guerra” com o texto. Sempre buscando despistar o narrador e encontrar no texto a sua ideologia, com o objetivo de desmascará-lo. Ainda segundo a interpretação da autora, ao ler o cânone (escrito majoritariamente por homens) as mulheres são ensinadas a se posicionar/identificar contra si mesmas, adotando um ponto de vista masculino diante a compreensão do mundo e das relações propostas pelo texto literário. Para mais informações acerca do termo consultar: FELSKI, 2003, p. 33.

espaço para as discussões lançadas por Queiroz (1977) e Kehl (2007) acerca do bovarismo.

Antes, porém, trago a definição do conceito. Bovarismo advém do nome da protagonista do romance *Madame Bovary* – Emma Bovary –, escrito pelo reconhecido romancista Gustave Flaubert em 1856. Na época, o romance foi censurado em seu país de origem – a França, como é bem sabido –, mas não demorou para, em seguida, adentrar o panteão do cânone literário da era modernista. Com a consagração da obra e a sobrevida³² de sua personagem, o comportamento de Emma passa a denotar uma espécie de síndrome ou padrão comportamental. Sintetizando, portanto, em um substantivo – o bovarismo³³ – a tendência de certos indivíduos, insatisfeitos com a realidade em que vivem, a buscarem uma fuga da mesma, imaginando para si próprios uma personalidade e condições de vida que não possuem, e passando a agir como se as possuíssem. Provavelmente por essa sobrevida – atestada pela entrada de um neologismo criado através do nome da personagem na língua – é que Emma é – de toda essa série de heroínas adúlteras com destinos funestos – a personagem feminina mais marcante da literatura modernista.

Literatura essa que possui uma estética própria da qual falará Queiroz em sua obra *Crítica literária e estratégia de gênero* de 1997. A *estética modernista* (HUYSEN apud QUEIROZ, 1997) no interior da qual o sujeito do romance moderno, sobretudo do romance realista do século XIX, está inscrito, implica diversas historicidades. Como explica a autora: a historicidade da forma, pois é, sem dúvidas, com Flaubert que o romance adquire uma posição valorativa de importância superior dentro do universo literário sob o ponto de vista formal; a historicidade dos conteúdos de mudança social, pois, novamente, o gênero acompanha e se liga de maneira expressiva à revolução e ascensão burguesa; a historicidade do gênero em si, que, para além da importância de valorização de sua forma, passa a ser, por conta também de fatores de desenvolvimento

³² Sobrevida é um termo proposto pelo teórico Carlos Reis em suas investigações acerca das personagens literárias. Em sua obra *“Dicionário de Estudos Narrativos”* (2018) ele afirma: “A sobrevida concede à personagem uma existência autônoma, transcendendo o universo ficcional em que ela surgiu originariamente.” E ainda: “Chama-se *sobrevida* de uma personagem ao prolongamento das suas propriedades distintivas, como figura ficcional, permitindo reconhecer essas propriedades noutras figurações, para este efeito designadas como *refigurações*.” (REIS, 2018, p. 485). Em “Pessoas de livro. Estudo sobre a personagem” (2018), o autor irá aprofundar a discussão a respeito desse fenômeno.

³³ É o filósofo Jules de Gaultier quem cunha o termo “*bovarysme*” em 1912, sendo ele o responsável por primeiro teorizar e, conseqüentemente, lançar o uso do neologismo que irá se perpetuar tanto na língua francesa, quanto em outras línguas, como é o caso do português.

social, o gênero literário mais difundido nas décadas que se sucedem; a historicidade das relações entre representação e mundo representado. Ainda segundo a teórica, o que a crítica feminista acrescenta a todas essas historicidades que implicam a existência do gênero romanesco, é uma nova historicidade: “a da relação entre o surgimento do romance moderno e o estatuto da identidade subjetiva da mulher, cuja interação começa agora a ser mapeada” (QUEIROZ, 1997, p. 112).

A figura da mulher não só aparece como protagonista do cânone por excelência do romance realista francês do século XIX, como é o caso de Emma Bovary, mas, aparece também, com relevância acentuada, na posição de leitor: nesse mesmo momento histórico o gênero romanesco tem nas mulheres uma recepção privilegiada, são elas que o consomem majoritariamente. Não é difícil notar a relevância desse gênero, tanto por suas características formais pluriestilísticas, plurilíngues e plurivocais³⁴, quanto por seu alcance no âmbito da recepção, e, mais especificamente, da recepção feminina. No entanto, é importante salientar que, embora fossem colocadas em evidência na narrativa, as personagens femininas que as mulheres da época consumiam e pelas quais se sentiam representadas eram criações marcadamente masculinas. Um dos fatores preponderantes da representação da figura feminina dentro do romance realista é a exclusão da mulher do mundo da razão, as personagens femininas são, com recorrência, históricas, de natureza corruptiva e apresentam um total descontrole de suas emoções, oferecendo sempre um risco para a instituição familiar e findando sempre por conhecerem destinos funestos, seja o de sua loucura ou o de sua própria morte.

Citando Cora Kaplan, em sua análise sobre subjetividade, classe e sexualidade na obra da escritora e feminista do final do século XVIII, Mary Wollstonecraft, em contraposição ao pensamento de Rousseau a respeito da educação dos futuros cidadãos; Queiroz aponta a diferenciação clara, nas sociedades burguesas pautadas pelos preceitos iluministas, da educação de/para homens e mulheres. As mulheres, segundo Rousseau, deveriam aprender sobre restrição e decoro, sendo acostumadas ao confinamento do espaço privado e a dominar habilidades de um rigoroso controle sobre si mesmas (KAPLAN apud QUEIROZ, 1997); enquanto os homens encarnariam a racionalidade do sujeito, uma das condições para a sua emancipação e progresso.

³⁴ Bakhtin em “Questões de literatura e estética (a teoria do romance)”. São Paulo: Hucitec/Ed. da UNESP, 1993.

Ainda em consonância com o que diz Kaplan (1990), mas já buscando uma aproximação com o caso de Flaubert e a sua identificação com Emma, sua personagem, em seu *dictum*: “*Madame Bovary, c’est moi*” (“Eu sou Madame Bovary”, em uma tradução livre), Queiroz demonstra bem como o romance realista da época foi capaz de captar os paradigmas presentes na sociedade patriarcal. Ela diz:

Particularmente sexualizada e *gendrada* [as narrativas das novelas sentimentais, *a priori*] porque a relação instrumental estabelecida entre os discursos das narrativas ficcionais (de ordem artístico-cultural) e das narrativas político-ético-sociais (da ordem do aprimoramento moral do *novo homem*, requerido pela nova sociedade) visava particularmente ao controle da imaginação das mulheres e de seus valores morais, ambos vigendo em estreita dependência. Se os discursos emancipatórios podiam ser proclamados com orgulho pelo homem da razão, à mulher, estando-lhe interdita a esfera pública em que tal domínio efetivava-se, convinha o desenvolvimento de uma outra moralidade, alimentada no espaço físico da casa, das relações privadas na família e dos valores inerentes às suas funções nessas esferas. O romance folhetim oferecia-lhe uma porta de saída, através da imaginação (criadora e receptora), para o impasse entre a emancipação e a liberdade (na esfera pública) e as restrições impostas pelos papéis (na esfera privada), ao mesmo tempo em que a educava e formava as subjetividades femininas em consonância com os valores morais então requeridos para ela: punir severamente as heroínas, infratoras dos padrões de conduta prescritos às mulheres, podia ser um dos artifícios dessa pedagogia.” (QUEIROZ, 1997, p. 114)

Ou seja, os folhetins lidos por Emma (e também por Flaubert em determinado momento de sua vida, como a própria Queiroz aponta) tinham uma função social pedagógica. Flaubert, é evidente, foi capaz de percebê-lo e de criar o seu próprio romance, não mais voltado para a distração das mulheres restritas ao espaço do lar, mas com todo um trabalho estético voltado para a *ironização* da condição de tais mulheres, coisa que somente em sua posição de privilégio (de gênero e de classe) ele poderia ter feito.

Portanto, Flaubert não é Madame Bovary, e ele provavelmente sabia disso. Para Queiroz, de um ponto de vista feminista, tal afirmação é cínica: “pois o livro de Flaubert não foi censurado por causa de sua suposta imoralidade para a época, mas, precisamente, porque tal imoralidade consistia em abrir para a sua personagem *feminina* (e, na perspectiva de então, para a sua leitora) as portas de uma imaginação lasciva e adúltera.” (QUEIROZ, 1997, p. 114).

Todavia, ainda que esse romance contradiga, em partes, a pedagogia dos romances de folhetim, o destino de Emma continua sendo o suicídio. Embora essa personagem feminina não controle mais todos os seus impulsos e viva aventuras sexuais inconcebíveis para uma mulher na época, ainda assim ela morre de forma trágica ao fim da narrativa. É nesse final que a função pedagógica do romance se conserva. Emma pode até desejar

mais do que o que possui e se lançar em aventuras emocionantes, mas, deve ser sabido, sua indisciplina não será perdoada. Ela não poderá furtar-se de seu destino de mulher. Não devemos esquecer: Flaubert não era Madame Bovary e escreveu de uma perspectiva estritamente masculina. É provavelmente essa noção que leva Slimani (a leitora), alguns séculos depois, a se questionar sobre os destinos de suas personagens adoradas.

Em sua obra *Deslocamentos do feminino* (1998) Maria Rita Kehl dedica o quinto capítulo a uma análise do estilo de Flaubert e à elaboração da posição feminina em sua obra. Dentre muitas outras observações pertinentes acerca de “Madame Bovary”, encontramos, na análise de Kehl, uma comparação entre Emma e Frédéric, o protagonista de outro romance de Flaubert, o *Éducation sentimentale*. Apesar de sua publicação ter sido posterior a de *Madame Bovary*, o início do projeto desse romance, que é o segundo mais importante da carreira de Flaubert, data de alguns anos antes: 1843. Segundo Kehl, Frédéric é um personagem bovarista muito semelhante à Emma, diferenciando-se dessa por um único aspecto: ao invés de sonhar com tornar-se um herói de romance, ele deseja tornar-se escritor. Possibilidade essa que estava muito mais ao alcance de um homem do que do de uma mulher no século XIX, tornando muito mais verossímil a posição e ambições sociais escolhidas pelo narrador para cada uma dessas personagens.

As fantasias de Frédéric em relação à vida e ao seu futuro, no entanto, também não se realizam. Sua postura passiva diante da realidade e sua tendência a deixar-se dominar por fantasias e pela superficialidade de uma vida de aparências o levam a ser lido como uma personagem com características marcadamente femininas para os padrões do século XIX (KEHL, 1998). Frédéric e Emma podem ser lidas, logo, como a mesma personagem, apresentando, entretanto, destinos diferentes: enquanto Emma se suicida, Frédéric, a despeito de todas as frustrações, chega ao fim do romance podendo zombar de sua inocência na juventude, considerando-a como perdida. Por que, então, se as duas personagens são tão semelhantes, seus destinos são tão diversos?

Kehl afirmará que o que faz com que Frédéric escape do destino fatal de Emma não é um traço identificatório masculino, posto que ele não incarna os pressupostos da masculinidade conforme ela era compreendida na cultura oitocentista, mas a sua inscrição no simbólico. Ela dirá ainda:

A diferença entre Emma e Frédéric consiste na posição que cada um deles ocupa no discurso do Outro. O fato de Frédéric ter nascido homem faz a grande diferença. A miragem da "identidade masculina", sustentada pelo significante fálico, é que lhe garante um lugar *no laço social* e algumas convicções imaginárias a respeito do *ser*, muito diferentes de Emma Bovary. (KEHL, 1998, p. 172)

O que define o destino das duas personagens, mais do que más escolhas de vida regidas por suas personalidades bovaristas, é o fato de possuírem ou não o estatuto de sujeito, cuja possibilidade de gozo é definida através do gênero. Isso equivale a dizer que o destino das personagens é definido pelo gênero no qual se inscrevem, ao menos nos romances realistas do século XIX.

Dito isso, podemos compreender a inquietação da leitora Slimani ao constatar essa “coincidência” nos destinos femininos dos grandes romances realistas. A questão posta por ela, e que ainda permanece sem resposta, é se, na contemporaneidade, os destinos femininos ainda são os mesmos. Quero dar eco a sua pergunta: as mulheres ainda estão condenadas na literatura contemporânea?

Na próxima seção, abordo a autora à luz da teoria de Felski acerca das alegorias de escritoras mulheres. Será preciso contextualizar alguns conceitos para que as terminologias usadas se tornem transparentes, mas parte do olhar lançado sobre a autora enquanto leitora neste capítulo será de grande ajuda para que eu chegue às conclusões que apresentarei a respeito da autoria e da visão do enredo de *No jardim do ogro*. Mais uma vez me servirei de informações compartilhadas pela própria autora acerca do processo de escrita do romance em meios jornalísticos, bem como de dados e de acontecimentos sócio-históricos em que esse processo de escrita – como um processo forçosamente humano, logo, social – esteve inserido.

2.1.2 A autora como uma astuta trapaceira e parodista sublime

*« Quand j'écris, je pense toujours à toutes les femmes, mortes ou vivantes, qui n'ont pas pu écrire, qui n'ont pas pu créer, qui ont été empêchées d'écrire de par leur condition, de par le simple fait d'être des femmes. Et chaque fois que j'écris, que je parle, que je rencontre des lecteurs, je porte d'une certaine façon le deuil de toutes ces femmes. »*³⁵
Slimani, *Comment j'écris*

“A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno.”
Hutcheon, *Poética do pós-moderno*

³⁵ “Quando escrevo, sempre penso em todas as mulheres, mortas ou vivas, que não puderam escrever, que não puderam criar, que foram impedidas de escrever por sua condição, pelo simples fato de serem mulheres. E cada vez que escrevo, que falo, que encontro leitores, eu carrego de uma certa forma o luto por todas essas mulheres.” (Tradução minha)

No capítulo segundo de seu livro *Literature after feminism* (2003), Felski desmistifica a teoria da morte do autor³⁶ dividindo seus pressupostos em duas proposições principais. Uma é a de que o autor estaria para o texto como uma espécie de “Deus” no qual acreditamos, e que a crítica literária, portanto, funcionaria como a teologia. Para a autora, essa primeira proposição não é totalmente verdadeira. Encarar o autor como uma autoridade que detém o sentido (uno e verdadeiro) de sua obra seria apenas uma dentre muitas formas de se relacionar com o texto, segundo a teórica. A outra seria a de que o autor explica ou tem o poder de explicar a sua criação. Para Felski “o autor não só cria um texto; mas o texto – e mais particularmente uma maneira de acessar o texto – cria o autor”. Essas reflexões culminam na ideia de que, de certo modo, são os leitores e suas expectativas que criam também a autoria. São os desejos dos leitores e suas fantasias que constroem a autoridade simbólica do autor.

Desse modo, a crítica feminista também foi responsável pela construção das alegorias de autoria feminina e do que compreendemos hoje como significado do que é ser uma escritora. Para ilustrar sua teoria, Felski se dedica a apresentar aos seus leitores as mais importantes alegorias de escrita feminina. Tal empreendimento se dará em subseções de seu capítulo dedicado à autoria. A alegoria de autora que mais nos interessa na lista fornecida pela teórica é a que ela nomeia como “*masquerading women*”, em uma tradução livre: “mulheres disfarçadas”. Nesse tipo de representação metafórica, a história é contada através do ponto de vista masculino, a mulher permanece escondida em silêncios e ausências. A figura feminina é apresentada ao público leitor a partir da perspectiva do homem (comumente seu marido). Felski faz uso de um conto de Colette, *La femme cachée* (1924), que, segundo ela, ilustra perfeitamente a alegoria em questão: a mulher é representada como um enigma que resiste à interpretação.

O conto ao qual nos referimos é o primeiro de uma coletânea homônima de escritos do gênero, publicados pela autora francesa. Nele, um médico decide ir a um baile de máscaras, convencido de que sua esposa – Irène –, para quem mentiu dizendo que não iria, estava no mesmo evento o traindo. No início do conto é o próprio marido quem incita a ida da esposa à festa, ela tergiversa e acaba dizendo que não há nada que lhe atraia no evento. Por fim, somos levadas, a partir de um foco narrativo do marido, a perseguir uma mulher disfarçada de Pierrot pelo baile. O médico a persegue ansioso, certo de que ela

³⁶ Teoria que ganha força através dos ensaios “*La mort de l’auteur*” (1967) de Roland Barthes e “*Qu’est-ce qu’un auteur*” (1969) de Michel Foucault.

espera ou procura alguém específico com quem está o traindo. A mulher fantasiada dança e se diverte em interações fortuitas com outros convidados igualmente mascarados. O conto se encerra com a mulher beijando a boca de um adolescente jogado em um banco, de modo indolente e com ares de superioridade. O marido, totalmente consternado por não flagrar Irène fazendo precisamente o que ele estava convencido de que seria o seu crime, parte. Ele deixa o baile certo de que ela não tinha ido encontrar um amante, e que sua presença – que permanece, todavia, hipotética para o leitor – naquela festa era apenas um divertimento de uma “inocência desonesta”, nas palavras da narradora.

A maneira como esse conto é narrado, as nuances e confusões de gênero criadas pelo disfarce e atitudes da personagem no baile de máscaras, fornecem diversas metáforas para as performances de gênero da realidade. Segundo Felski, a narrativa de Colette sugere que “o dia a dia de uma esposa de médico também é um disfarce” (FELSKI, 2003, p. 73), uma elaborada performance de uma feminilidade gentil e irrepreensível. O marido tenta adivinhar os gestos de sua esposa na mulher disfarçada, que ele acredita ser ela, frustrando-se e, por vezes, até hesitando em sua certeza de ver, no Pierrot, Irène. A própria escolha da imagem do Pierrot como disfarce para a mulher é interessante, um palhaço triste que evoca ingenuidade e comportamentos lunáticos. A personalidade feminina pode ser lida como essa espécie de coisa “lunática” que escapa ao homem paranoico com a suposta traição.

Para o médico, que Irène possa coçar a coxa de certa forma, interpretada como pouco feminina, é inconcebível. É também inconcebível que ela pudesse estar ali pelo prazer de sentir-se solitária e livre; a única justificativa plausível, no entendimento desse homem, é que ela estivesse no baile à espera de alguém com quem ela mantinha um relacionamento paralelo ao deles. Não só a profissão da personagem masculina desse conto, mas também sua tendência a julgar compreender e controlar a psiquê feminina, nos levam a pensar no romance de Slimani. A discussão da performance da feminilidade levantada por ele, igualmente, me parece aludir a uma cena de *No jardim do ogro*.

Na cena que evoco, Adèle se apronta no banheiro de seu apartamento para ir a um jantar com os colegas do marido, ela o faz esperar mais do que o necessário do outro lado da porta. Richard a apressa, brincando com a babá sobre o fato de as mulheres levarem muito tempo para se arrumarem, enquanto Adèle – já pronta – senta-se no chão do banheiro e o escuta em silêncio, fazendo-o esperar propositalmente (SLIMANI, 2014).

Nesse trecho, sinto a afirmação de Felski acerca da feminilidade e da posição social de “esposa de” também ser uma performance, uma espécie de disfarce, ressoar.

Em *No jardim do ogro*, Adèle emula muitas vezes os padrões de comportamento lidos socialmente como aspectos da feminilidade. No entanto, ao lado das descrições nas quais a personagem performa tais comportamentos, encontram-se igualmente descrições da solidão experimentada por ela em tais momentos, de seu tédio e de seu desespero. Na festa para a qual se dirige após o incidente do banheiro, ela deveria ficar junto às outras esposas que conversam sobre mudanças na decoração de seus apartamentos parisienses e sobre as babás imigrantes de seus filhos. Mas Adèle sente desprezo por essas outras figuras femininas, refere-se a elas como “periquitos” (Idem, 2014), e não tem vontade alguma de participar da conversa, buscando com os olhos uma possibilidade de fuga do pequeno círculo feminino. É nessa mesma noite que ela buscará um escape em seu flerte com Xavier, um de seus amantes.

Há ainda, na análise de Felski, uma tentativa de traçar um paralelo entre o público leitor, a crítica feminista e o marido que suspeita da infidelidade da esposa no conto de Colette. Ambos buscam, ao perceberem-se incapazes de capturar, compreender e delimitar a psiquê feminina e os desejos e motivações da personagem, enquadrá-la em um estereótipo: o da mulher infiel. A narrativa brinca com o nosso desejo de saber e as nossas limitações. Impondo-nos limites, como os limites impostos ao personagem que vive aquele impasse: o marido deseja expor o adultério de sua esposa, porque só essa descoberta pode proporcionar a ele um motivo tangível, uma possibilidade de compreensão, para os atos da mulher. Felski encerra dizendo que ao invés de nos fornecer a verdade da mulher, Colette nos deixa somente com uma *mulher-como-signo*.

Ela reforça a sua interpretação citando *O Riso da Medusa* de Cixous (1975), obra na qual a teórica francesa afirma que Colette foi uma das raras praticantes da escrita feminina. Para ela, uma escrita feminina revolucionária precisa explodir a identidade, ao invés de refletir a mesma. Subverter a coerência e o desejo por verdade seria uma outra característica necessária a essa escrita. Felski acredita que juntas, Colette e Cixous apontam para uma visão alternativa da autoria feminina. Diferente de tudo que veio antes, essa escrita estaria mais voltada para uma sedução formal, uma brincadeira com as texturas das palavras, um lembrete gráfico de que a identidade é de natureza frágil e mutável, e, por isso, não captável (FELSKI, 2003). Nessa perspectiva escrever está mais voltado para o desejo e para o *eros* do que para a busca da verdade: “A escrita feminina,

segundo Cixous, desenha nas fontes da linguagem poética para explodir a identidade em fragmentos infindos, contradições e ambiguidades.” (Idem, p. 74).

A questão da escolha da perspectiva narrativa de Colette também é trabalhada em detalhes: “imitação, em outras palavras, pode ser irônico ao invés de subserviente” (Idem, p. 74). Segundo Felski, Colette adota o ponto de vista narrativo masculino justamente para poder subvertê-lo, para tornar evidente a sua contradição interna, para um desvendar dissimulado da autoridade masculina. Recontraremos a discussão acerca da imitação e da ironia na teoria de Hutcheon (1985) que será explorada mais à frente.

Se pensarmos Slimani através dessa mesma ótica, não poderíamos dizer que uma perspectiva necessariamente masculina é adotada na narrativa, talvez não em sua estrutura interna – nem no foco narrativo, ainda que, por vezes, ele varie. Tampouco naquilo que é deliberadamente escolhido para compor a narrativa. Mas talvez a subversão em sua obra se dê através de uma única escolha, a do grande tema: o adultério feminino – precisamente pela história do cânone literário ter apresentado tantas vezes esse mesmo tema através de uma perspectiva masculina –, um tema cuja constante abordagem, atribuiu a autoridade para tratá-lo, naturalmente, aos homens, os mais obcecados por ele.

Segundo Felski: “A autoria permite às mulheres habitar diferentes identidades, performar múltiplos “eus”, ver o mundo tanto através de uma perspectiva masculina quanto feminina. [...] a autora ressurgue como uma astuta trapaceira e uma parodista sublime.” (FELSKI, 2003, p. 75). A teórica também cita Butler como responsável por disseminar com mais força a ideia de gênero como construção social. “Gênero não é nada além de linguagem, é somente superfície. A paródia era a maneira perfeita de expor essa superficialidade do gênero, revelando a natureza sexual como altamente não-natural.” (Idem, p. 75).

Deste modo, a ideia de paródia é cara a minha análise de Slimani enquanto autora. Em algumas entrevistas cedidas a jornais após o lançamento de seu primeiro romance, a escritora diz ter tido a ideia de começar a criar a narrativa de Adèle quando amamentava seu primeiro filho e assistia a noticiários. Na TV francesa falava-se sem cessar de Dominique Strauss-Kahn – também conhecido como DSK –, o então chefe do Fundo Monetário Internacional e futuro candidato às eleições presidenciais no país, acusado de abusar sexualmente de uma funcionária de hotel em Nova Iorque. A carreira de DSK foi prejudicada após o escândalo gerado pelo caso, tendo vindo à tona o fato de que outras

mulheres já haviam prestado queixas relacionadas a assédio e abuso sexual contra ele anteriormente. É válido ressaltar que além de todos os crimes cometidos, DSK era, nessa época, casado com a jornalista Anne Sinclair, e a questão do adultério – talvez porque relativamente menos grave se comparada ao abuso sexual – não causou muita exaltação popular.

O adultério, então, se cometido pelo homem, é menos condenável em nossa sociedade do que se cometido por uma mulher? Seria a narrativa de *No jardim do ogro* uma espécie de paródia satírica de uma vida sexual problemática e desregrada que, assim como a narrativa de Colette, busca subverter certas acepções e comportamentos sociais através da ironia presente no texto? A inversão do gênero dessa figura do “dependente sexual” seria a forma encontrada pela autora de evidenciar as contradições dos padrões de comportamento exigido para homens e mulheres em nossas sociedades, revelando assim a superficialidade do gênero enquanto construção social? Há uma proximidade entre as narrativas – a do caso da figura midiática e política de DSK, e a da personagem romanesca Adèle –, ainda que ambas possuam naturezas distintas, como salientamos. Mas o que é interessante pensar aqui, por ora, é a possibilidade de uma reformulação satírica baseada, sobretudo, na diferença de gênero.

Em sua obra *Uma teoria da paródia* (1985) Linda Hutcheon busca apresentar, como evidencia o próprio título, uma teorização do termo com o cuidado de não sugerir quaisquer definições trans-históricas. A autora concentra-se em um recorte temporal do século XX, usando como exemplos ilustrativos de sua teoria obras de arte das mais variadas searas. Ela se serve de exemplos da arquitetura, das artes plásticas, da música e da literatura. A autora se esforça, no decorrer dos seis capítulos de seu livro, para apresentar algumas formas de identificar a paródia moderna, sempre em busca de não limitar excessivamente o termo. É também relevante em seu texto o trabalho feito para diferenciar a *paródia tradicional* – aquela que toma espaço nos dicionários populares, muito centrada na imitação ridicularizadora – da que ela compreende como *paródia moderna*. Para a autora:

A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. A *Pietà*, de Max Ernst, é uma inversão edipiana da escultura de Miguel Ângelo: um pai petrificado ampara um filho vivo nos braços, substituindo a mãe viva e o seu filho morto, Cristo. A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. (HUTCHEON, 1985, p. 17)

Hutcheon busca salientar, nesses termos, que a paródia, da maneira como é compreendida aqui, não se baseia em um ataque ridicularizador à obra parodiada, e que o gênero consiste, sobretudo, em uma “repetição com distância crítica”. A ironia aparece, de forma similar, como outro indicativo crucial da presença da paródia em um texto. Servindo-se de outro exemplo muito pertinente, Hutcheon afirma: “A inversão irônica é uma característica de toda a paródia: pense-se na inversão no *Don Juan*, de Byron, da lenda (aqui são as mulheres que o perseguem) e das convenções da epopeia.” (HUTCHEON, 1985, p. 18).

Essa obra me chama a atenção não só por sua vasta conceitualização e por enumerar funções da paródia na arte moderna, com a qual a minha pesquisa dialoga. Mas por tocar em discussões que são interessantes também para a pós-modernidade, tais como questões voltadas para a auto-reflexividade da arte e a consciência histórica carregada pelos autores contemporâneos. Inserir a paródia nesse contexto – como Hutcheon fará através da citação de Toulmin (1972), de maneira sintética, no trecho abaixo –, ao invés de tratá-la como um gênero fechado sobre si mesmo com uma estrutura rígida e bem definida, me permite concatenar essa discussão e as propostas de Felski. Antes, vejamos:

A paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela a sua consciência da natureza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução. Mas qualquer situação discursiva, e não apenas uma situação paródica, inclui um emissor enunciativo e codificador, bem como um receptor do texto. No entanto, em nome, simultaneamente, da universalidade e objectividade científicas, do realismo novelístico e do anti-romantismo crítico, é essa entidade enunciativa que Reiss dá como suprimida - quer como sujeito individual, quer até como o produtor inferido do texto. O criador romântico, como fonte originadora e original de sentido, pode muito bem estar morto, como Barthes defendia há anos (1972a, 7-8), mas a *posição* do criador - uma posição de autoridade discursiva - mantém-se e é, cada vez mais, o centro autoconsciente de grande parte da arte contemporânea. No meio de um destonar geral da autoridade pela descentralização de tudo, desde o *cogito* transcendente à economia e aos instintos, a paródia mostra-nos que há necessidade de voltar a olhar para os poderes interactivos envolvidos na produção e recepção de textos. A posição de autoridade mantém-se, como vimos no último capítulo, e mantém-se para subverter as noções de objectividade e naturalidade na arte, tal como faz, actualmente, na «ciência pós-moderna» (TOULMIN apud HUTCHEON, 1985, p. 109)

Ora, pensar a produção e recepção dos textos e essa figura de autoridade enquanto figura engajada com o texto, e não mais uma espécie de santidade exterior a ele, é uma proposta que concorda totalmente com o que defende a crítica literária feminista. Ter a paródia como um gênero privilegiado de “transgressão autorizada” (HUTCHEON, 1985) faz todo sentido para uma literatura que ainda busca o seu espaço em meio ao cânone. A autora

não irá ignorar essa discussão, embora ela apareça de maneira muito breve e não seja o foco dessa sua obra. Citando Susan Gubar, Hutcheon afirma:

[...] Austen dramatiza (e satiriza) a forma como tem sido prejudicial para as mulheres habitarem uma cultura criada por, e para, os homens» (Gilbert e Gubar 1979, 120). Juntamente com Mary Shelley, Emily e Charlotte Brontë e outras escritoras, **Austen serviu-se da paródia como veículo literário desarmante, mas eficiente, para a sátira social.** (p. 63)

Portanto, como indica a tradição inglesa de escritoras mulheres, a paródia parece se apresentar como um veículo preferido de autoras, por sua eficiência, além de se relacionar intimamente com a sátira. O que nos leva a uma outra discussão importante na obra de Hutcheon: a diferenciação entre paródia e sátira. A maneira mais recorrente através da qual a autora diferencia a sátira da paródia é através dos termos *intramural* e *extramural*. Para ela, a sátira visa um “alvo” extramural (social, moral), ao passo que a paródia é sempre intramural, com um “alvo” formal ou estético.

Além dessa definição bastante sistemática, Hutcheon acrescenta que tanto sátira quanto paródia implicam uma distanciação crítica de seus objetos, e, portanto, julgamentos de valor. No entanto, segundo a autora, a sátira faz uso desse distanciamento para apresentar afirmações negativas acerca daquilo que é satirizado – “para distorcer, depreciar” (HIGHET apud HUTCHEON, 1985, p. 62). Enquanto a paródia moderna, por sua vez, não apresenta julgamento negativo necessariamente sugerido em seu contraste irônico. “A arte moderna desvia de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si (...).” (HUTCHEON, 1985, p. 62).

Apesar de todo o esforço para distinguir as duas formas literárias, Hutcheon assegura que a interação dos dois gêneros se mantém uma constante em toda a história da literatura. Voltando a dar ênfase nas produções femininas, a autora afirma: “muito da escrita feminina atual, visando, como visa, ser simultaneamente revisionista e revolucionária, é “paródica, dúplice, extraordinariamente sofisticada” (GILBERT E GUBAR apud HUTCHEON, p. 65).

Tendo todas essas discussões em vista, gostaria de salientar que não se trata, aqui, de procurar nas cenas de *No jardim do ogro* características de um texto paródico *tradicional*, mas sim de observar os ecos paródicos presentes nessa obra. Muito das discussões já feitas no decorrer deste capítulo foi reservado ao cânone literário. Gostaria de salientar que ainda que se objetive a construção de uma historiografia literária

feminista, seria impossível falar em literatura sem recuperar textos canônicos, sobretudo nesse contexto.

Como vimos, Slimani apresenta, em suas aparições midiáticas, comentários a respeito do cânone. Mas antes mesmo do contato com esse material, que contribui para que relações sejam traçadas, pensar o bovarismo já era um caminho incontornável de minha pesquisa. Portanto, falar de adultério feminino implica passar pelas narrativas masculinas que tornaram esse um dos grandes temas da literatura moderna.

Acredito que seja possível pensar em uma paródia que tenha como “alvo”, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado (HUTCHEON, 1985), e não um único texto. Quero pensar em uma paródia de toda uma tradição, uma espécie de alusão a uma herança literária Ocidental muito característica, como coloca a teórica aqui citada, das produções modernistas e pós-modernistas. Para Hutcheon, a paródia moderna é também ubíqua, além de um modo de chegar a um acordo com os textos de um “rico e temível legado do passado” (BATE apud HUTCHEON, p. 28). Ela acrescenta:

Os artistas modernos parecem ter reconhecido que a mudança implica continuidade e ofereceram-nos um modelo para o processo de transferência e reorganização desse passado. As suas formas paródicas, cheias de duplicidades, **jogam com as tensões criadas pela consciência histórica**. Assinalam menos um reconhecimento da «insuficiência das formas definíveis» dos seus precursores (Martin 1980, 666) que o seu próprio desejo de pôr a «refuncionar» essas formas, de acordo com as suas próprias necessidades. (p. 15)

Partindo desses pressupostos, o romance de estreia de Slimani apresentaria ecos paródicos da tradição modernista aqui citada, como as obras de Flaubert, Tolstói, Mauriac. Mas também das obras pós-modernas, como as do escritor tcheco exilado na França, Milan Kundera. Os três primeiros romancistas, principalmente Flaubert, encontram ecos de suas obras no enredo de *No jardim do ogro* de forma mais diluída: a mulher adúltera é esposa de um médico; a figura masculina é entediante, tem sua subjetividade massacrada pela rotina de trabalho, apresenta, de algum modo, alguma debilidade física (Charles Bovary por sua estrutura corporal por vezes criticada por outras personagens, e Richard após o acidente de trânsito que sofre, tornando-se dependente temporário de sua esposa); a relação matrimonial é decadente, mas isso é ignorado por ambas as personagens; os comportamentos da mulher são *patologizados* pelo homem que assume uma postura paternalista/cientificista em relação a sua esposa.

Kundera, por sua vez, aparece no romance como um evidente intertexto³⁷. Adèle encontra, em um apartamento onde passa férias com os pais, o livro *A insustentável leveza do ser* (1983), e é profundamente marcada pela leitura de uma cena em que Tereza vive uma tentativa ambivalente de traição a Tomas. Na obra de Kundera, o adultério é majoritariamente cometido pelo homem – Tomas – que não consegue se relacionar de maneira monogâmica com Tereza, apesar de ser apaixonado por ela. A obra de Kundera possui, evidentemente, outras dimensões, como a sua relevante dimensão histórico-social e também filosófica, no entanto, não convém a minha análise a discussão de tais aspectos.

Para o que desejo contrastar aqui, a relação do casal de protagonistas Tereza-Tomas é o mais importante. Nas palavras do narrador: “O amor deles é uma arquitetura estranhamente assimétrica: repousa na certeza absoluta da fidelidade de Tereza, como um palácio gigantesco sobre uma única coluna” (KUNDERA, 1983, p. 162), colocada dessa forma, a relação das personagens aparece como uma representação da sociedade patriarcal, um enorme palácio que autoriza o comportamento de Tomas e reprime o de Tereza, seu único sustentáculo.

Enquanto Tomas é compulsivo sexual, vivendo intensamente sua vida extraconjugal após um divórcio e abandono de um filho, Tereza é apresentada ao leitor como um “bebê abandonado”, uma espécie de mulher totalmente frágil e submissa aos caprichos de seu amado. Comprazendo-se, Tomas aceita a responsabilidade de cuidar desse ser débil que desperta nele o sentimento de piedade. Tereza enfrenta uma terrível dificuldade em entender-se como sujeito, se enxerga como um objeto submisso a todas as traições e violências (ainda que oníricas) de Tomas.

Em dado momento da narrativa ela decide “vingar-se” das traições de Tomas e acaba por adotar, momentaneamente, a conduta adúltera. Após recusar duas vezes o convite de um engenheiro que conheceu enquanto trabalhava como garçoneiro, Tereza finalmente cede e vai ao apartamento do homem praticamente desconhecido. No caminho, ela se lembra das argumentações de Tomas dizendo que o amor e a sexualidade não tem nada em comum, para tentar se acalmar e sentir-se legítima em sua escolha. Ao chegar lá, o homem avança com investidas e Tereza resiste, de início, dizendo que não é

³⁷ O conceito de *intertexto*, usado pela primeira vez por Julia Kristeva no final dos anos 60, prevê que qualquer texto deriva de um diálogo com outros textos e com seus espectadores e leitores, ou ainda, de um diálogo entre vozes e discursos. A partir dos estudos bakhtinianos acerca do dialogismo – cujas traduções, responsáveis por difundir as reflexões desse autor no Ocidente, foram da autora supracitada – Kristeva cunha o termo *intertextualidade*, divulgado inicialmente na conhecida revista *Tel Quel*: “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto” (Poética nº 27, p. 45-53). Para mais informações ver: KRISTEVA, Júlia. “Introdução à Seminálise” (1969).

o que ela quer. Mas não tarda para que ela perceba que seu corpo responde de maneira contrária às suas reações às investidas do engenheiro.

É essa a cena lida por Adèle adolescente no apartamento onde passava as férias de verão com os pais. A descrição erótica feita pelo narrador da obra de Kundera do despertar de Tereza para a sensualidade e o erotismo de seu próprio corpo – até então odiado por ela – comociona a jovem Adèle, ficando marcada em sua memória de leitora (assunto do qual trataremos mais em detalhes na próxima subseção).

Difícil dizer com exatidão o porquê dessa cena e não outra. Talvez seja o fato de que os sentimentos sensuais de Tereza sejam descritos somente nessa cena, o que a define como eleita; ou talvez haja algo mais, o contexto da traição ou do corpo que não responde aos temores psíquicos, ou a julgamentos morais. Não sabemos. O que encontramos na sucessão narrativa em *No jardim do ogro* é que as frases lidas no livro de Kundera eram repetidas pela personagem mentalmente, e que rapidamente Adèle compreendeu que o desejo, em si, não tinha importância. O que a leitura despertou nela foi a consciência de que o desejo pelo outro não tinha relevância, mas sim a situação erótica como uma espécie de espetáculo teatral muito restrito, onde a única plateia autorizada é ela própria, ou a sua consciência (ou ainda a sua alma, como preferiria Kundera (p. 232)), suspensa em uma atmosfera distinta a observar de cima a desenvoltura de seu corpo na cenografia em que está implicado.

Em seguida, a narradora nos contará que o erotismo passou a recobrir tudo na vida da jovem, e, aos poucos, “as conquistas” como ela irá chamar os casos de Adèle, tornaram-se uma constante em sua vida. A maneira como os relacionamentos casuais de Adèle são descritos a aproxima muito de Tomas, a personagem compulsiva de Kundera.

Portanto, se observada através desses ecos, a narrativa da vida de Adèle apresenta aspectos paródicos que buscam subverter as acepções pré-concebidas da mulher adúltera, visto que há uma mudança importante no comportamento e posição femininos dentro dessas duas narrativas. A ruptura dos padrões de feminilidade e masculinidade trazida com essa narrativa protagonizada por Adèle, subverte também convenções sociais, nas quais somente protagonistas do gênero masculino podem explorar livre e desenfreadamente a sua sexualidade sem serem automaticamente inseridos dentro de um contexto patológico, ou sentirem-se paralisados pela culpa. O fato de Adèle aproximar-se mais da personagem de Tomas do que da de Tereza, faz com que se abra um abismo entre essas duas narrativas, um vão criado pela inversão das posições masculino-feminino.

A compulsão sexual de Tomas não se torna uma polêmica quando a obra é lançada, e o comportamento dessa personagem – assim como o comportamento de infidelidade de DSK (em um contexto midiático) – passa longe de ser *patologizado* pela sociedade. A partir da inversão satírico-paródica de gênero na narrativa de *No jardim do ogro* passamos a nos perguntar: quais comportamentos recebem ou não designações como “ninfomania” e dependência sexual? E quais são as implicações de gênero nessas concepções/convenções sociais? A paródia, nessa narrativa, residiria, portanto, na construção de um enredo tradicionalmente donjuanesco – tantas vezes explorado na literatura – mas dessa vez não com um protagonista homem, e sim com uma mulher.

Se regressarmos um pouco em minha argumentação, perceberemos o quão amarradas estão a proposta da autora como uma parodista e a alegoria da “*masquerading woman*” com as estratégias narrativas de *No jardim do ogro*. O objetivo de subverter o estereótipo da mulher infiel está presente em Slimani, assim como o vimos apontado por Felski em Colette. Até mesmo a maneira como o romance se encerra nos remete à estratégia de Colette de deixar os leitores somente com uma *mulher-como-signo*. Não sabemos se Adèle volta para casa, ou se desaparece deixando Richard eternamente a sua espera. O romance também brinca com o nosso desejo de saber e compreender, e com as nossas limitações enquanto leitoras e leitores.

A espécie de “mito fundador” da mulher adúltera que nos permitiria saber o que Adèle pensa, o que faz e porquê faz, e como deve ser tratada pela sociedade, é implodido na narrativa slimaniana. Ficamos com um texto voltado para o narrar do desejo feminino e do *eros*. E eu poderia voltar a falar aqui em *erografia* feminina, nos termos em que tratei no primeiro capítulo desta dissertação. Poderia, igualmente, voltar a fazer referência à Cixous e a sua definição de escrita feminina, na qual a linguagem busca explodir a identidade em fragmentos infindos, contradições e ambiguidades (FELSKI, 2003). Adicionando-se, para tanto, ao novo contexto, uma outra camada: a dos artifícios parodísticos.

2.2 ADÈLE E A PERSONAGEM COMO LEITORA: NEM BOVARISTA, NEM QUIXOTESCA

Ao analisar a figura da leitora (ou do leitor, como coloca a crítica da recepção), Felski (2003) abre a discussão trazendo duas das personagens mais amplamente conhecidas e discutidas na cultura Ocidental: Emma Bovary e Dom Quixote. Não só por

serem personagens extremamente conhecidas, mas também por possuírem um hábito em comum: ambas são personagens caracterizadas como leitoras. Quixote, um leitor de narrativas cavaleirescas, e Bovary, leitora de romances açucarados do século XIX escritos especialmente para um público feminino pertencente à classe média da época – como já tratamos aqui.

Felski irá nos colocar a par do contexto em que foram escritos os romances, e também das grandes mudanças que ocorriam naqueles períodos no que se refere à própria concepção de “romance” e de seu valor estético. Mas o mais interessante são as análises detalhadas do modo de leitura praticado por cada uma das marcantes personagens: Dom Quixote, apesar de pertencer a um romance no qual o “herói” passa a ser percebido de maneira diferente do que era nos romances de cavalaria – os quais a própria personagem lê compulsivamente –, ainda assim, possui todas as liberdades, segundo a autora, dos cavaleiros que o antecederam: ele pode abandonar a casa e a família, pode viajar sozinho atravessando terrenos traiçoeiros, é capaz de se engajar em combates contra aqueles que o ameaçam (FELSKI, 2003). Ou seja, o seu idealismo extravagante continua tendo uma espécie de sentido transcendental, seus atos, apesar de cômicos, continuam sendo heroicos por sua crença em valores ultrapassados.

Já Emma, afirma Felski, encontra sua imaginação, bem como suas possibilidades de ação na vida real, restritas por sua condição feminina. Para a autora “a leitura de Quixote é um gatilho para a ação, seu amor pelos livros lhe catapulta em um mundo exterior, em uma busca por aventura e excitação.” (FELSKI, 2003, p. 27. Tradução minha.) Enquanto que para Emma, “(...) em contraste, a leitura é uma substituta da ação, ela lhe proporciona (a Emma) um refúgio temporário, um escape interno para a melancolia; confins ultrapassados de um meio social que ela despreza, mas não pode abandonar.” (FELSKI, 2003, p. 27. Tradução minha.). Os livros são para ela uma distração, mas também uma espécie de compensação. Fica evidente, a partir dessa análise a qual se presta a autora, que o ato de ler significa coisas diferentes para Emma e para Quixote.

Os livros lidos por Emma são habitados por amantes heroicos e sedutores, e são esses personagens que alimentam as suas fantasias. Por essa razão, Felski diz que Emma comete adultério não com outros homens de sua realidade tangível, mas com romances. “Nas fantasias dela, o papel ativo é assumido por um homem cuja paixão irá salvá-la, transportando-a para um outro mundo. Seu desejo toma a forma de uma entrega

entusiasmada a uma força sexual transcendente.” (FELSKI, 2003, p. 28. Tradução minha.). Um dos grandes debates da crítica feminista é dizer se leitoras como Emma existiram ou não, e a resposta de Felski é clara: sim, e leitores homens como ela também. Assim como leitoras e leitores diferentes dela, mulheres que buscavam em suas leituras instrução, senso moral ou até mesmo uma identidade/identificação social.

Tal discussão, em Felski, resultará em uma explicação interessantíssima acerca do bovarismo e da relação estabelecida entre as leitoras mulheres e a cultura de massa, no entanto, para mim, por ora, não convém entrar nesses meandros. O meu foco é tentar, a partir da exposição maior feita pela teórica – na qual compara Emma e Quixote –, localizar e delimitar características de Adèle enquanto personagem que possui o estatuto de leitora.

Ora, se Adèle não se aproxima nem um pouco do cavaleiro da triste figura e, tampouco, possui um comportamento bovarista, em que espectro de leitor/leitora encaixá-la? Como vimos no subcapítulo precedente, mais do que qualquer outro romancista, é Kundera quem assume um papel determinante como texto (ou autor de um texto, para evitar a metonímia) com o qual o romance aqui analisado dialoga, podendo ser entendido também como um intertexto³⁸.

Foi igualmente apresentado no subcapítulo anterior o momento da narrativa em que Adèle se revela leitora. É através de um trecho de um livro de Kundera, protagonizado por outra personagem mulher – Tereza, também leitora, a mulher kunderiana carrega para onde vai “Anna Karenina”, de Tolstói, consigo. Mas, é preciso frisar, Adèle não lê Kundera por se tratar de Kundera, ela sequer possui o livro. A leitura feita por ela se dá de maneira quase acidental, em uma casa alugada para passar verões onde o livro foi deixado pelos proprietários do imóvel. A narradora pontua: aquele não era o tipo de livro lido pelos pais da personagem, eles sequer liam (SLIMANI, 2014, p. 133. Tradução minha.).

Logo, Adèle não é uma leitora “de berço”, não recebeu influência literária familiar, e esse já é um dado muito importante. Na verdade, as informações a respeito das leituras da personagem na narrativa se resumem a isso: ela encontrou Kundera em uma estante alheia e foi profundamente marcada por esse primeiro contato com as palavras do autor. Não sabemos se, ao retornar de suas férias, a personagem buscou o livro para lê-lo

³⁸ KRISTEVA, Júlia. “Introdução à Seminálise” (1969).

na íntegra. Sabemos somente que ela trabalhará mais tarde como jornalista, e, por isso, é provável, tenha algum hábito de leitura. Mas há algo nessa escassez de informações que torna essa descrição do contato com um trecho de *A insustentável leveza do ser* (1984) ainda mais relevante.

Adèle pode ser compreendida, em decorrência do que foi descrito anteriormente, como uma leitora descompromissada, como alguém que é atraído pela lombada de um livro em uma estante alheia, alguém que lê sem forçosamente levar a leitura a cabo. Uma leitora que não possui uma formação literária, que não se prende a procedimentos estéticos ao folhear uma obra. E, no entanto, ela se emociona ao ler Kundera, fica obcecada pelas palavras usadas na descrição da cena, pelo posicionamento das mesmas nas frases, pelo ritmo de cada uma delas; e, claro, pela comoção sensual que elas lhe provocam – algo até então inédito para a jovem.

Em sua obra ensaística *O prazer do texto* (1973), Barthes busca responder à questão: do que gozamos no texto? Pergunta que caberia em uma outra questão mais aberta, a qual ele não intenta responder, mas que nos ajuda a compreender melhor essa questão tão específica: por que lemos? A resposta para essa questão parece ser óbvia para o autor, encontramos prazer na leitura. Mas que prazer é esse, de que maneira e por que ele se dá? São essas as perguntas que guiam o autor em seu curto, mas complexo ensaio. Barthes afirmará que não se trata de um texto propriamente teórico-científico, adicionando que talvez seu ensaio não sirva de referência para a análise de outras obras. O formato no qual ele é produzido, por si só, já nos dá esse indício, e, no entanto, ele ainda será utilizado por muitos pesquisadores na busca por compreender textos literários.

No meu caso, a ideia lançada por Barthes em *O prazer do texto* não será tão útil para a análise da obra com a qual trabalho de forma direta. Não há conceitos ou terminologias que tomarei de empréstimo desse texto para usar em minha análise, mas algumas reflexões me servem para pensar a condição de Adèle como leitora. Se a personagem do romance *Dans le jardin de l'ogre* não é uma leitora que possui objetivo específico, predeterminado, em sua busca de leitura, por outro lado, ela é uma leitora que encontra prazer no texto que lê. Em sua reflexão acerca do prazer provocado pelos textos, Barthes afirma:

[...] c'est mon corps de jouissance que je retrouve (no texto responsável pelo prazer experimentado). Et ce corps de jouissance est aussi *mon sujet historique* ; car c'est au terme d'une combinatoire très fine d'éléments biographiques, historiques, sociologiques, névrotiques (éducation, classe sociale,

configuration infantile, etc.) que je règle le jeu contradictoire du plaisir (culturel) et de la jouissance (inculturelle), et que je m'écris comme un sujet actuellement mal placé, venu trop tard ou trop tôt [...] sujet anachronique, en dérive. (p. 99)³⁹

Tal proposição parece evocativa de um encontro, não mais o encontro contido no verbo francês “*retrouver*” usado pelo autor no trecho, mas aquele contido no verbo “*rencontrer*”. Um *encontro* entre dois corpos: o corpo daquela(e) que lê e o corpo do texto. Quando o autor fala do texto como um tecido (Idem, p. 100), pode-se depreender uma compreensão do texto também enquanto corpo, um corpo que possui uma textura, um corpo atravessável ou no qual se pode projetar (Idem, p. 100); caso uma voz lhe seja emprestada, ele pode assumir até mesmo uma corporalidade humana, com pulsões, pele e voluptuosidade (Idem, p. 105).

Pensar o texto como corpo contra o qual o corpo do leitor ou da leitora pode se colar e se friccionar, torna a cena em que Adèle descobre Kundera muito interessante, pois o que a narradora nos faz entender é que a personagem se descobre um ser provido de um corpo sexualizado naquele instante, através da leitura. “*Pour la première fois de sa vie, elle a eu envie de se toucher*” (SLIMANI, 2014, p. 133). Portanto, Adèle encontra, não só na descrição da cena erótica, mas também no texto *per se*, uma possibilidade de se identificar. Ela encontra o seu sujeito histórico na descrição do desejo de um corpo feminino.

Não pretendo, com isso, reduzir a reflexão de Barthes a minha interpretação, e, sim, me aproveitar de uma das possibilidades de interpretação desse texto para dar nome a relação da personagem aqui analisada com a leitura. Desse modo, pretendo que essa personagem possa ser retirada do espectro da leitora bovarista, e entre em um espectro de um leitor-indivíduo, que se relaciona com um texto através de sua sensibilidade e de sua possibilidade de identificação com ele.

O que esse romance nos traz é, portanto, uma personagem diferente de Emma. Adèle não busca mudar sua condição de objeto ou escapar de sua realidade através da

³⁹ Na tradução de 1987 da editora Perspectiva: “Cada vez que tento “analisar” um texto que me deu prazer, não é a minha “subjetividade” que volto a encontrar, mas o meu “indivíduo”, o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é meu corpo de fruição que volto a encontrar. E esse corpo de fruição é também meu sujeito histórico; pois é ao termo de uma combinação muito delicada de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educação, classe social, configuração infantil, etc.) que regulo o jogo contraditório do prazer (cultural) e da fruição (incultural), e que me escrevo como um sujeito atualmente mal situado, vindo demasiado tarde ou demasiado cedo (não designando este demasiado nem um pesar nem uma falta nem um azar, mas apenas convidando a um lugar nulo): sujeito anacrônico, à deriva.” (p. 81)

ficção, ela entende-se como sujeito desejante e a ficção é apenas um instrumento através do qual ela adquire uma nova percepção de si e de seus desejos. Adèle tampouco busca parâmetros, na literatura, para justificar os seus comportamentos. Vive, por outro lado, uma experiência de catarse com a leitura, relacionando-se intimamente com as palavras sem tomá-las como lições, ensinamentos ou padrões a serem reproduzidos.

Pensar a leitura como esse *médium* através do qual o leitor ou leitora podem se proporcionar prazer e fruição também é uma preocupação de Felski. No fim de seu capítulo sobre leitores, a autora propõe à crítica feminista o repensar da experiência de prazer estético e de leitura como fruição. Ela cita Emma como uma espécie de símbolo das pulsões eróticas e emocionais ligadas à leitura que, segundo o seu raciocínio, deve voltar a ser valorizado e assumido como algo positivo. Felski expressa o desejo de que as feministas se aproximem cada vez mais dessa perspectiva (que, embora ela não o cite, conversa tanto com a proposta de Barthes), ao invés de encarnarem a oposição a isso somente para serem levadas à sério enquanto críticas.

2.2.1 Libertina e solitária – Adèle, os arquétipos literários e a revisão do mito donjuanesco

Em sua obra *Os arquétipos literários* (2019) Meletínski investiga a origem daquilo que ele chama de *elementos temáticos permanentes* que constituem unidades de uma “linguagem temática” da literatura universal (MELETÍNSKI, 2019). Esses elementos temáticos são, portanto, o que dá origem aos arquétipos literários. O autor fará uma viagem no tempo para explicar o surgimento e a evolução no uso da palavra “arquétipo”, introduzida na ciência contemporânea pelo psiquiatra suíço Carl Jung. Além de Jung com sua obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000), nos estudos narratológicos – que me interessam mais particularmente neste trabalho –, é o crítico canadense Northrop Frye o responsável por teorizar em termos puramente literários as imagens arquetípicas, em seu ensaio *Os Arquétipos da Literatura* (1957).

Tanto para Jung quanto para Frye os arquétipos se expressam através de narrativas, tendo o primeiro estudado especialmente as narrativas de mitos e contos de fadas. Nessas narrativas fundadoras os arquétipos surgem como uma combinação natural,

uma espécie de condensação de aspectos de crenças coletivas metaforizadas, abrindo a possibilidade de uma eterna recriação de sentido. Para Frye:

O mito é o poder central inspirador que dá significação arquetípica ao ritual e narrativa arquetípica ao oráculo. Consequentemente, o mito é o arquétipo, embora fosse conveniente dizer mito somente quando nos referimos à narrativa e arquétipo quando falamos de significação. (...) A importância crucial desse mito foi imposta aos críticos literários, particularmente por Jung e Frazer, mas os vários livros agora disponíveis sobre ele não são sempre sistemáticos em sua abordagem, razão pela qual forneço o seguinte quadro de suas fases: (...) 4. A fase das trevas, inverno e dissolução. Mitos do triunfo desses poderes; mitos de dilúvios e o retorno do caos, da derrota do herói, e mitos do *Götterdämmerung*. Personagens subordinados: o ogro e a bruxa. O arquétipo da sátira (veja, por exemplo, a conclusão de "The Dunciad"). (FRYE, 1957, s/p. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1903200020.htm>. Acesso em 03 de fevereiro de 2021)

Nesse trecho, é possível sublimar alguns conceitos e apontamentos que serão importantes para o desenvolvimento das ideias que pretendo abordar nesta seção. Dentre elas, a compreensão do conceito de mito e de arquétipo. Além disso, ao ler o que diz Frye a respeito do mito do triunfo dos poderes das trevas e da dissolução, não podemos não pensar no título do romance analisado neste trabalho – a presença da figura do ogro, ainda que não se trate de uma narrativa fantástica ou conto de fadas, é metaforicamente de grande importância para a compreensão da dimensão satírica da obra –, bem como reforçar a validade da hipótese da presença da sátira e da paródia discutidas no item 2.1.2.

Em consonância com o pensamento de Frye, Meletínski falará mais especificamente a respeito de um dos arquétipos literários que nos interessa neste trabalho: o arquétipo do pícaro. O picaresco é um subgênero do romance explorado, sobretudo, nos séculos XVII e XVIII na Europa. Cito, aqui, o autor:

O romance picaresco reatualiza o arquétipo do pícaro, que sempre existiu na “baixa” literatura. A crise da sociedade feudal na Espanha, responsável pela incidência maior de vagabundos e criminosos, constitui um ambiente social propício. O pícaro espanhol, de acordo com o arquétipo, tal como o *trickster* primitivo, atua em prol da satisfação dos interesses materiais, da fome e, em parte, da libido. (MELETÍNSKI, 2019, p. 74)

O pícaro, portanto, carrega em si as ideias de uma posição marginal, e, por conseguinte, de uma inferioridade social, de um herói (ou anti-herói) impostor, de um trapaceiro (e, por aproximação, infiel), de um libertino. Todas essas características, evidentemente, se apresentam no romance picaresco tradicional de uma forma, e, com o passar do tempo, vão se atualizando e passam a aparecer – em sua dimensão arquetípica – em narrativas diversas.

Ainda segundo Meletínski (2019), esse arquétipo aparece reatualizado em situações de “desagregação dos laços patriarcais”, bem como em romances “cômicos” franceses, apresentando elementos de paródia bastante evidentes (p. 76). A figura do camponês arrivista e do jovem provinciano de Balzac que chega a Paris decidido a encontrar o seu lugar ao sol, custe o que custar, são citados no mesmo contexto pelo autor.

Para falar, então, da modernização do arquétipo picaresco, volto-me para a crítica literária feminista. A essência do picaresco, segundo Felski, reside em dois aspectos principais de uma narrativa: um herói que vai para todos os lugares e um enredo que não leva a lugar algum, sendo esse herói um *outsider*, um órfão, solitário e vagante – também conhecido como pícaro. Ainda de acordo com a teórica, essa categoria romanesca parecia ser o formato perfeito para americanos obcecados com as narrativas de estrada e o *glamour* do “fora da lei” (FELSKI, 2003). Para ela, obras como as das autoras Jane DeLynn e Michelle Tea ilustram muito bem o que seria o “picaresco lésbico” (nos termos propostos pela própria teórica: “*the lesbian picaresque*”): inspirado no picaresco europeu, herdando muito, igualmente, do protótipo de Kerouac, o enredo é vago, sem direção, as personagens são mulheres que sofrem com todas as doenças da era moderna, a saber: a solidão, a autoflagelação, a melancolia, a vivência de relações vazias ou estagnadas.

O picaresco lésbico seria, logo, uma narrativa de episódios casuais que se unem sem nenhuma lógica aparente. A personagem vai de um encontro/incidente a outro sem seguir nenhum propósito, sem progredir em nenhuma direção. Ao fim, ela não aprendeu absolutamente nada e parece ao mesmo tempo esperançosa e cabisbaixa com o rumo que tomou a sua vida. Atraídas pela figura do *outsider*, pelo “fora da lei”, aquele – ou neste caso, aquela – que é uma ameaça para a sociedade por conta de seu desajuste social, e, no caso delas, também por sua orientação sexual desviante.

Felski analisará com mais calma a personagem que encarna o Don Juan no romance *Don Juan in the village* (1990) de Jane DeLynn. De acordo com George Steiner “Don Juan é o único mito que é unicamente moderno em/por reconhecer as demandas absolutas do desejo erótico.” (STEINER apud FELSKI, 2003, p. 111. Tradução minha.). Nesse ponto, as personagens lésbicas dos romances picarescos a que Felski se refere se aproximam muito de Adèle. Os comportamentos de ambas são muito próximos, assim como as descrições de relações sexuais que aparecem sem pudor nos romances. O masoquismo e violência durante os atos sexuais são abordados por Slimani, bem como pelas duas autoras analisadas por Felski, que, a respeito disso, dirá:

Eros e a violência estão inextricavelmente interligados para mulheres assim como para os homens. A heroína de Tea descreve a assustadora, ainda que viciante, excitação de um encontro sexual no qual ela é provocada com uma faca, expressando o sentido de pontos de referência destruídos e limites perdidos. Em outro momento, ela escreve: “Eu queria ser açoitada até o entorpecimento por um estranho. Eu queria ser estapeada até que deixasse meu corpo, deslizando para um estado alterado de consciência.” (V. 129). (FELSKI, 2003, p. 112. Tradução minha.)

O mesmo acontece, Felski afirma, com a personagem de Don Juan de DeLynn, “seu senso de desprezo somente alimenta a sua excitação” (Idem, p. 112), ela se sente atraída por mulheres que considera repulsivas. Essas três personagens (Adèle inclusa) possuem uma dificuldade em distinguir prazer e dor, atração e repulsa, o sexo as leva a um lugar onde as categorias se tornam difusas, as fronteiras se tornam confusas, e todo o sentido de si mesmas é abalado.

Ainda em consonância com o que diz a teórica, essas narrativas lésbicas bebem de fontes masculinas sem se sentirem culpadas. Ela considera a tradição francesa de escritores boêmios como Baudelaire uma influência evidente: a imagem glamurosa, apesar de tudo, do poeta delinquente, condenado à marginalidade. Felski evoca, ainda, termos como “*nostalgie de la boue*” [nostalgia da lama] e a mística da marginalidade, para definir a figura que, apartada da respeitabilidade da classe média, volta-se para os drogados, pedintes, e todas essas figuras marginais.

A partir disso, a autora busca aproximar essas figuras através do desvio da norma sexual vivenciado pelas personagens lésbicas dos romances que ela analisa. A maneira como essas personagens femininas vivenciam a marginalidade, as aproxima, para mim, de Adèle, com sua sexualidade hiper explorada. Ambas, como diz Felski, encontram na transgressão sexual uma promessa de transcendência, um teste de até onde vão os limites do ser – neste caso, o ser-mulher – uma possibilidade de aniquilação do eu no extremo e no êxtase. E a autora cita mais uma vez um trecho do romance Don Juan, quando a personagem diz viver o anseio “(d)a pureza calma da total degradação”.

Essas figuras seriam, para Felski, as derradeiras “*flaneuses*”, uma tentativa de dar um sopro de vida feminina ao bem conhecido *flaneur*. E Adèle? Também poderíamos considerá-la uma “*flaneuse*”? Ela, assim como Don Juan, irá explorar as ruas da cidade: muitas são as referências aos bulevares e ruas parisienses no romance de Slimani. No entanto, ela não poderá vagar tão desprendida, pois possui uma família para a qual precisa voltar. Por outro lado, ela partilha com o *flaneur* – e, porque não, com as *flaneuses* – essa fascinação pelo erotismo dos encontros breves, pelo infinito panorama formado por

miríades de rostos desconhecidos, pelos espaços atraentes e hipnóticos das zonas urbanas nas quais se permite que a sexualidade humana se expresse desembaraçadamente.

A cena na qual Adèle, aos dez anos de idade, passa por Montmartre e sente uma leve comoção sexual, a qual ainda era incapaz de compreender plenamente, é um belo exemplo do que tento apontar no parágrafo anterior. Na mesma cena, apresentada em analepse⁴⁰, é possível identificar no texto um certo desdém pelos ideais burgueses, e uma posição dessa anti-heroína que se considera à parte de tudo aquilo:

Adèle a ressenti pour la première fois ce mélange de peur et d'envie, de dégoût et d'émoi érotique. Ce désir sale de savoir ce qu'il se passait derrière les portes des hôtels de passe, au fond des cours d'immeuble, sur les fauteuils du cinéma Atlas, dans l'arrière-salle des sex-shops dont les néons roses et bleus trouaient le crépuscule. Elle n'a jamais retrouvé, ni dans les bras des hommes, ni dans les promenades qu'elle a faites des années plus tard sur ce même boulevard, ce sentiment magique de toucher du doigt le vil et l'obscène, la perversion bourgeoise et la misère humaine. (SLIMANI, 2014, p. 73)

Adèle sentiu pela primeira vez aquela mistura de medo e de vontade, de nojo e de comoção erótica. Esse desejo sujo de saber o que acontecia atrás das portas dos hotéis, no fundo dos pátios dos prédios, nas poltronas do cinema Atlas, nas saletas dos fundos dos sex-shops cujos néons rosas e azuis perfuravam o crepúsculo. Ela nunca reencontrou, nem nos braços dos homens, nem nos passeios que fez anos mais tarde nesse mesmo boulevard, aquele sentimento mágico de tocar com a ponta dos dedos o vil e o obsceno, a perversão burguesa e a miséria humana. (Tradução minha.)

Nota-se que, para além da caracterização da personagem, a maneira como o enredo se constitui permite que se tracem linhas contextuais através das quais os diálogos que proponho como possibilidade de análise sejam legitimados. Felski falará em uma “autoconsciência” do gênero literário usado pelas autoras que ela analisa. Na escrita de Tea, o confronto com a desordem do mundo moderno se dá de forma direta: a pobreza urbana é descrita, todos consomem bebidas alcoólicas exageradamente, as drogas estão presentes em toda parte e o trabalho é visto como uma distração inconveniente, um fardo que se deseja evitar sempre que possível. É exatamente como a personagem Adèle, no romance analisado, enxerga o seu trabalho como jornalista. Também o meio de classe média parisiense é descrito com a mesma honestidade e desembaraço na narrativa slimaniana.

Tudo aparece com limpidez, sem filtros, a gordura/sebo nas portas do metrô lotado, as ciganas que pedem assinaturas em petições, moradores de rua com roupas maltrapilhas dormindo no chão nos arredores de grandes lojas e supermercados durante

⁴⁰ Como veremos no capítulo 3, o termo é criado por Genette para se referir, nos estudos da narrativa, ao fenômeno de narração de um evento ocorrido em momento anterior ao ponto da narrativa em que se está.

o inverno parisiense. Por vezes, a narrativa parece atrair algumas características da profissão de Adèle, e as descrições se aproximam das descrições contidas em reportagens, são informativas, mas raramente exploradas a fundo. A narradora quase nunca se demora em esmiuçar os dados sociais que são apresentados cruamente ao leitor.

Nenhuma dessas descrições seria possível se Adèle estivesse restrita ao espaço privado, o fato de que essa personagem possa transitar livremente nos espaços públicos – não só na cidade onde vive, mas viajando frequentemente graças ao seu emprego de jornalista – é o que nos permite aproximá-la da figura da *flâneuse*.

Elle s'est mise à mépriser ses collègues, qui noyaient dans l'alcool leurs ambitions perdues. Elle a fini par détester son métier [...]. Tout ce qui lui importe, c'est la liberté que le métier de journaliste lui apporte. Elle gagne mal sa vie mais elle voyage. Elle peut disparaître, inventer des rendez-vous secrets, ne pas avoir à se justifier. (SLIMANI, 2014, p. 21)

Ela começou a desprezar seus colegas que afogavam no álcool suas ambições perdidas. Ela acabou detestando seu trabalho [...]. Tudo que lhe importa é a liberdade que esse trabalho de jornalista lhe traz. Ela ganha mal, mas viaja. Pode desaparecer, inventar encontros secretos, não precisa se justificar. (Tradução minha.)

Em seu artigo “Apropriações do grotesco e do picaresco em Susan Swan e Aritha van Herk” (1997) Susana Bornéo Funck, pesquisadora e crítica feminista brasileira, afirma, em consonância com Rosemary Hennessy (1993), que há uma necessidade de apropriação das práticas narrativas tendo em vista subverter as bases humanistas e empiricistas da cultura (HENNESSY apud FUNCK, 2016). Ainda segundo a autora, a tão conhecida proposta revisionista de Rich (1971) já preconizava tal necessidade. As cito: “Precisamos conhecer os escritos do passado, e conhecê-los diferentemente de como os temos conhecido; não propagar uma tradição, mas quebrar o seu jugo sobre nós” (RICH apud FUNCK, 2016, p. 254).

Portanto, recuperar essas figuras tradicionais, como a do pícaro e do *flâneur*, e feminizá-las, tem sido uma estratégia comum entre escritoras pós-modernas. Funck, em sua análise do romance da escritora canadense Aritha Van Herk, cita Hutcheon (1988) no momento de descrever a figura do pícaro. Também para Hutcheon, o pícaro (e, agora, a pícara) está relacionado à errância, a uma mistura de independência e parasitismo. A personagem de Van Herk (Anna Swan), também se assemelha à Adèle. Transgressora do espaço físico da domesticidade patriarcal, a personagem, apesar de possuir pais, é considerada por Funck – como todo bom pícaro, de maneira geral – como uma órfã

espiritual. Não tendo sido exatamente negligenciada por seus progenitores, mas, de certa forma, ignorada por eles – condição análoga a de Adèle com Simone (sua mãe), como veremos no capítulo 3 desta dissertação.

Em seu relacionamento amoroso, Anna Swan também me faz pensar na protagonista de *No jardim do ogro*. Ela mora com um homem que pertence a uma classe social superior à sua e é infiel a ele. Anna considera-se amoral, egoísta e desonesta (FUNCK, 2016), e “[e]mbora retorne para Thomas, sempre volta para a estrada, como que fascinada por seus caminhos sem fim” (Idem, p. 264). E, ao terminar seu resumo da obra, Funck conclui: “Aritha Van Herk desconstrói, por meio da paródia e do picaresco, a ideia de um espaço doméstico feminino e de uma visão de mundo subserviente e pequena” (Idem, 2016, p. 266).

O comentário de Funck me faz pensar, com espanto, nas semelhanças entre o que ela realiza em sua análise da obra da autora canadense e todo o trabalho construído até aqui acerca da obra de Slimani. É obvio que existem diferenças entre as duas narrativas e, conseqüentemente, entre as personagens colocadas em questão neste trabalho, mas os pontos de encontro são muitos. E que tenhamos chegado, eu e Funck, a conclusões parecidas acerca das estratégias narrativas usadas nessas duas obras, é algo que me tranquiliza e me faz acreditar ainda mais nas propostas interpretativas que apresento neste trabalho.

Ainda com o intuito de reforçar ambas as análises, mas também por considerar tais contribuições valiosas, cito mais alguns trechos particularmente relevantes do artigo de Funck (2016, p. 266 e 267): “Ao reformular as possibilidades de subjetividade narradas no picaresco, Van Herk problematiza questões como gênero (feminino/masculino), gênero narrativo e autoridade discursiva.” e,

[a]o se apropriarem de convenções do [...] picaresco [...] [as autoras] realizam o duplo movimento de inscrição e subversão que Hutcheon reconhece como uma das formas de desnaturalização adotadas pela literatura pós-moderna (1989, p. 49). Conforme ela, “as estratégias paródicas pós-modernas são frequentemente utilizadas por artistas feministas para marcar a história e o poder histórico [das] representações culturais, enquanto ironicamente as contextualizando de forma a desconstruí-las” (1989, p. 102). (FUNCK, p. 267)

Nesses termos, amarra-se o que foi proposto na seção 2.1 e o que acabo de propor nesta seção. Podemos considerar que Slimani parodia as narrativas de adultério, comumente exploradas por autores que atribuem às personagens femininas as suas concepções do que seja uma mulher adúltera (narrativas nas quais geralmente a mulher acaba morta); e que

ela se serve do arquétipo do pícaro para satirizar e desconstruir o mito donjuanesco – enquanto um mito que só pode representar uma personagem do sexo masculino.

Mas que mudanças são feitas a partir dessas apropriações de narrativas tradicionalmente masculinas, podemos nos perguntar. Quais são as inovações feitas por mulheres através desse ato audacioso de se apropriar de certos discursos e práticas narrativas? Nesse ponto, se recuperarmos Felski, podemos notar um outro aspecto dessas narrativas, uma espécie de deslocamento do pedestal das virtudes ditas femininas. Bem como é possível notar um não protagonismo do amor romântico nas narrativas em questão. No caso que discuto aqui – a narrativa da vida de Adèle –, acrescenta-se ainda outras maneiras de desconstruir o estereotipo de feminilidade – o que está, ao meu ver, ligado à apropriação e à subversão de convenções.

Uma das formas através da qual essa estratégia mais se ressalta no romance que analiso, é a maneira como a maternidade é abordada. A personagem não é a mãe caseira, que cozinha deliciosas tortas e está sempre colocando Lucien em primeiro plano em sua vida. Ainda que sinta que o ama profundamente e que seja carinhosa com o filho, Adèle aspira por momentos longe dele, nos quais possa viver independentemente de sua condição de mãe. Ela se questiona sobre o seu amor e sobre como deve agir com aquele pequeno garotinho, sempre em dúvida e temerosa. Irrita-se com ele e, por vezes, sente raiva por precisar continuar doando suas energias em prol do cuidado e do bem estar do filho, mesmo quando ela própria sente-se exausta. Uma representação bastante contrária às representações mais comuns da maternidade, nas quais a mãe ama o filho incondicionalmente e jamais hesita a colocá-lo em primeiro plano em sua vida. Nas representações mais comuns, que fundam uma espécie de mito da maternidade, a mulher sempre se eclipsa por trás dessa condição de mãe, deixando todas as suas necessidades e anseios de lado para desempenhar a “função honrosa” que o patriarcado lhe reserva.

A maneira como a sexualidade feminina é tratada aparece como uma segunda forma de subversão no romance. Adèle encontra repetidas vezes alguém com quem deixar seu filho para ir aos seus encontros amorosos, se atrasa para o trabalho pelas mesmas razões. O desejo feminino, na personagem, ultrapassa os limites das prescrições morais da sociedade em que ela está inserida. Esse desejo se impõe, coloca-se à frente de todos os obstáculos que poderiam apresentar-se como freios, ele é o que move verdadeiramente a personagem. É através desse desejo imperioso que Adèle afirma-se como sujeito na narrativa.

Ao voltar para a personagem de Don Juan de DeLynn, Felski se dedica a comentar a identificação da personagem com o universo masculino e com a masculinidade. Em diálogo com a teórica *queer* Judith Halberstam, Felski (2003, p. 115) lança o questionamento: “o que significa, para uma garota ou uma mulher, ser assertivamente e até agressivamente masculina?”. Na compreensão de Rita Felski, a resposta de muitas teóricas feministas apenas reflete o desconforto geral da sociedade frente à essa questão, enquanto Halberstam leva a sério as muitas formas e estilos de identificação masculina entre mulheres. Ela sugere, a teórica irá acrescentar, que a masculinidade é muito interessante para ser deixada somente para um dos sexos.

Essa discussão me faz pensar em Virginie Despentes e em sua assertividade masculina enquanto escritora, algo que foi necessário – como pude comentar no primeiro capítulo, e como é possível observar em suas entrevistas – para que ela se afirmasse profissionalmente e recebesse reconhecimento e respeito pelo seu trabalho. Já a personagem de Adèle está intimamente ligada aos truques e manejos comumente atribuídos ao feminino, mesmo no que concerne ao trabalho. No entanto, não poderíamos dizer que essa seria uma saída para a expressão de seu erotismo? Assumir, em determinados momentos de conquista e enlace eróticos, uma identificação com a masculinidade?

A ideia do herói (ou anti-herói) rebelde, “fora da lei”, do mulherengo (ou no caso feminino, da *mangeuse d’hommes*⁴¹), está dificilmente limitado a um só gênero. Nas

⁴¹ Em sua obra *The gender of modernity* (1995) Rita Felski usa a expressão para se referir à Nana, protagonista de romance homônimo de Zola. A personagem é uma belíssima mulher que se torna cortesã durante o Segundo Império francês. Considerada, na alegoria “*The all-consuming woman*”, como uma “devoradora” de homens, por seduzi-los sexualmente, independentemente de sua classe social ou idade, e, em seguida, arruiná-los. Através de seus poderes relacionados à economia e à sensualidade, Nana representa, para Felski, uma possibilidade de se relacionarem intimamente o consumo (ligado ao capital) e a consumação (sexual) – em francês o termo *consommation* corresponde a ambos – em uma tentativa de construção de uma concepção de feminilidade e de representação da sexualidade feminina no século XIX. Para Felski, as mulheres do século XIX buscavam se afirmar enquanto sujeitos através do consumo. Tanto o consumismo econômico, quanto o consumismo erótico estão ligados à imagem da “*femme fatale*” no livro de Zola, e, logo, relacionam-se com a concepção de feminilidade construída nessa fase do capitalismo, com a qual a narrativa corrobora, ao mesmo tempo que busca criticar. Ainda de acordo com o que diz a autora nessa obra, a personagem Nana é *acima de tudo um produto da cidade*, ela é construída através das

palavras de Felski, “há mulheres, assim como homens, que querem ser James Dean”. E quando uma mulher assume esse papel em narrativas, ela se encontra duplamente “fora da lei”, deslocada/estrangeira não apenas na sociedade, mas também nos padrões de comportamento que são esperados do seu sexo.

Os padrões de enredo, como esse do grande sedutor, o *Don Juan* que não consegue prender-se somente a uma parceira e necessita explorar o mundo para expressar plenamente a sua sexualidade; carregam uma bagagem cultural, e grande parte dessa bagagem está ligada ao gênero da personagem. É obvio que ao falarmos em *Don Juan*, não pensamos automaticamente na obra de DeLynn, nossa memória nos envia automaticamente à imagem de uma personagem masculina. Portanto, como Felski (2003, p. 116) irá afirmar, e eu gostaria de reforçar aqui, “ao invés de ser uma recapitulação de normas sociais, mulheres tomando emprestado argumentos ou enredos tradicionalmente masculinos claramente ainda tem o poder de chocar”; e não só de chocar, mas também de promover um movimento voltado para a busca de uma deslegitimação ou negação do direito à palavra e à escrita das mulheres. Aqui, é importante que tenhamos em mente a discussão por mim proposta no primeiro capítulo, na qual observamos a confusão entre erótico/pornográfico como uma estratégia de silenciamento das narrativas *erográficas* femininas pela crítica literária.

Essa não é uma questão ultrapassada, como vemos em algumas publicações jornalísticas acerca da obra de Slimani na França. As obras produzidas por mulheres são julgadas através de uma lente que não é a mesma que seria usada na leitura de um enredo tradicional, Adèle é muitas vezes lida como uma “ninfomaníaca”, coisa que jamais aconteceria caso tivesse em seu lugar uma personagem masculina. A crítica dificilmente iria na direção de *patologizar* os comportamentos da personagem masculina. Ou seja, mais uma vez os meus argumentos vão de encontro com os de Felski, colocar uma personagem feminina em uma narrativa tradicionalmente masculina muda radicalmente a recepção do texto. A narrativa se modifica para acomodar a dinâmica de gênero invertida, se desdobrando em novas e inesperadas camadas de sentido (FELSKI, 2003). Através da quebra de alguns tabus e de algumas ideias preconcebidas de feminilidade, ou

condições sociais resultantes da cultura urbana, não podendo ter uma existência possível fora desse contexto de modernidade (FESKI, 1995).

até mesmo das relações entre mulheres e homens, o enredo acaba desvelando diferentes formas de narrar a sexualidade, a identidade e o desejo.

Em síntese, afirmo, portanto, que a narrativa da vida de Adèle – em sua dimensão sexual – pode ser entendida como uma revisão paródica, como discutimos na seção 2.2, do mito donjuanesco. Na medida em que um mito é uma forma para expressar pensamentos, valores e crenças, bem como costumes e culturas. Sendo os mitos, tradicionalmente, constituídos por símbolos e formados a partir de uma consciência coletiva de uma determinada sociedade. Isto é, concebidos a partir de elementos tradicionais, tais como crenças e costumes (GARCIA, 2014); revisar um mito como esse implica, sobretudo, questionar costumes e elementos da cultura patriarcal aqui já apontados.

2.3 A AGÊNCIA (*agency*)

A noção de agência, em um sentido mais abrangente, existe desde o Iluminismo. Foi nesse momento de grande efervescência intelectual que filósofos começaram a discutir questões relativas à liberdade do indivíduo, buscando investigar em que essa liberdade estaria baseada, e através de quais instâncias (racionais, morais...) ela se expressaria. Já o conceito de agência (*agency*), com contornos mais bem definidos, surge com o sociólogo Anthony Giddens (1979) em sua teoria da estruturação. É ele quem atualizará o debate, trazendo a ideia do contraste entre estrutura X agência, na qual a estrutura é responsável por determinar ou limitar o agente e suas escolhas.

Nesse contexto, a agência é entendida como “capacidade do ator de realizar ações” (ARBOLEYA, 2013, p. 19). Ainda segundo a pesquisadora, o conceito também aparece em estudos do sociólogo francês Pierre Bourdieu, e os trabalhos de ambos os autores convergem em uma busca pela superação da antinomia objetivismo-subjetivismo na sociologia moderna. De acordo com Miriam Adelman (2016), que defende Giddens como um dos maiores sociólogos da segunda metade do século XX, “há uma evolução temática na obra de Anthony Giddens que se abre para uma maior aproximação com alguns aspectos da teoria feminista contemporânea.” (ADELMAN, 2016, p. 152).

Dentro do contexto feminista, são as anglo-americanas as primeiras a se apropriarem do conceito de *agência*, dentre elas encontramos Rita Felski – tantas vezes

já citada neste trabalho – Judith Butler e Judith K. Gardiner. Não se pode afirmar que essa apropriação se dá devido à abertura de aproximação proporcionada por Giddens, como indica Adelman (2016), o fato é que ela ocorre. Já no cenário canadense, onde os estudos feministas também demonstram grandes avanços, Barbara Havercroft propõe a tradução do conceito para o francês, optando pela palavra “*agentivité*”, que será adotada por outras teóricas que escrevem nessa língua. Adotarei, neste trabalho, a palavra “agência”, em português, para fazer referência, portanto, ao mesmo conceito.

A agência, no domínio dos estudos feministas, é entendida como a capacidade do sujeito-mulher de agir em função de seus próprios interesses. São levadas também em consideração as capacidades deste indivíduo de se autodeterminar, de tomar decisões por si mesmo e de agir, portanto, de modo autônomo. É assim que Véronique Lord (2009) sintetiza o pensamento das teóricas americanas, a cito:

L'*agentivité* est la capacité d'agir en fonction de ses propres intérêts (Gardiner, 1995, p. 4), ce qui implique de s'autodéterminer, de prendre des décisions et d'agir de manière autonome (Messer-Davidow, 1995, p. 26). Elle suppose la possibilité d'effectuer des changements dans trois registres : la conscience individuelle, la vie personnelle et la société (Messer-Davidow, 1995, p. 28), et éventuellement de faire un lien entre expérience personnelle et réalité collective, entre malaise ou souffrance vécus sur le plan individuel et oppression par les institutions sociales et politiques (Messer-Davidow, 1995, p. 40). (LORD, 2009, p. 20)

A agência é a capacidade de agir em função de seus próprios interesses (Gardiner, 1995, p.4), o que implica se autodeterminar, tomar decisões e agir de maneira autônoma (Messer-Davidow, 1995, p. 26). Ela supõe a possibilidade de efetuar mudanças nestes três registros: na consciência individual, na vida pessoal e na sociedade (Messer-Davidow, 1995, p. 28), e, eventualmente, de criar uma relação entre experiência pessoal e realidade coletiva, entre desconfortos e sofrimentos vividos no plano individual e a opressão das instituições sociais e políticas. (Tradução minha).

Mesclam-se, então, em certa medida, o plano individual/pessoal e a realidade coletiva, ou plano social/político. As proposições das teóricas se sustentam em um contexto dos estudos de gênero, visto que pensar gênero, ainda que em um domínio literário, implica levar em consideração fatores sociais e políticos que impactam diretamente a vida dos sujeitos *gendrificados*.

Ainda concordando com as reflexões feitas por Lord (2009), a agência é um conceito indissociável do conceito de sujeito, entendido aqui como aquele dotado da capacidade de agir – principal característica que o diferencia do objeto. A agência implica a capacidade de agir e, ainda, que as ações tomadas visem a melhoria da situação do

sujeito que as toma. Implica, igualmente, a possibilidade de modificar sua própria subjetividade, o lugar que se ocupa e sua representação na ordem social (LORD, 2009).

É bem sabido que o posicionamento do feminino e da feminilidade como polos antagônicos da agência é comum na cultura e pensamento ocidentais. Na verdade, mais do que comum, as dicotomias ativo/passivo, dominante/dominado como representações do masculino/feminino fundamentam o pensamento ocidental, como demonstrará Bourdieu (2011). Essa oposição entre masculino e feminino marcam profundamente a forma como as sociedades patriarcais se organizam, estabelecendo um lugar específico para o ser privado de subjetividade, ou seja, relegado a posição de objeto. Gardiner coloca:

For men, agency was assumed to be a unified attribute of maleness, combining sexual potency, self-confidence, labor power, personal capabilities, and political and psychological autonomy. For women, however, agency was disabled and dispersed according to social roles; the desiring female sexual subject was reviled, the maternal agent celebrated and circumscribed, and the woman laborer all too often exploited and ignored (Gardiner, 1995, p. 2-3).

Para os homens, a agência era considerada um atributo unificado da masculinidade, combinando potência sexual, autoconfiança, poder de trabalho, capacidades pessoais, e autonomia política e psicológica. Para as mulheres, no entanto, a agência era desabilitada e dispersa, de acordo com os papéis sociais; o sujeito feminino desejante sexual foi vilanizado, enquanto o agente materno celebrado e circunscrito, já a mulher trabalhadora muitas vezes foi explorada e esquecida. (Tradução minha).

Ou seja, mesmo o espaço de trabalho feminino – a maternidade, onde sua agência deveria se manifestar de forma plena – era circunscrito aos limites de um sistema que considerava o trabalho das mulheres como um serviço prestado em benefício de um outro, a saber, do esposo. Até certo momento, na sociedade burguesa, a mulher nada mais era do que uma serva de seu marido, trabalhando no lar, em prol da família, para que seu esposo tirasse proveito disso. Nada era feito em benefício próprio. Há uma maior flexibilidade dentro desse sistema hoje em dia, claro, mas essa lógica não deixou completamente de se reproduzir.

Por outro lado, ainda que a agência feminina seja limitada, as forças sociais não são capazes de impedi-la completamente. Ela é, em conclusão, uma transgressão às leis patriarcais. E ocorre, como veremos mais à frente, de múltiplas formas, podendo até mesmo tomar uma forma muito próxima da passividade, como coloca de maneira muito perspicaz Lord (2009):

Les femmes sont à la fois des objets de domination et des sujets qui résistent et agissent de multiples façons (Nelson-Kuna et Riger, 1995, p. 176). Ainsi,

l'agentivité féminine dans une société traditionnelle prendrait souvent la forme d'une prise de conscience ; elle se traduirait parfois dans des paroles et des actions, mais très souvent aussi par un comportement qui peut sembler - à première vue - son contraire : soit par un refus de parler, de consentir à quelque chose ou d'agir. (LORD, 2009, p. 23)

As mulheres são, ao mesmo tempo, objetos de dominação e sujeitos que resistem e agem de múltiplas formas (Nelson-Kuna e Riger, 1995, p. 176). Assim, a agência feminina em uma sociedade tradicional assumiria frequentemente a forma de uma tomada de consciência; ela se traduziria, por vezes, em palavras e ações, mas, com mais frequência, também em um comportamento que pode parecer – à primeira vista – seu contrário: através de uma recusa à fala, uma recusa a consentir à alguma coisa ou a agir. (Tradução minha).

Em uma posição tão complexa, as mulheres encontram diversas barreiras para impor o seu desejo de agir, de tomar decisões por si mesmas. E, em algumas situações, o próprio desejo de emancipação é ambivalente. A socióloga Nathalie Heinich, em um ensaio publicado pela primeira vez em 1996 e intitulado *États de femme: l'identité féminine dans la fiction occidentale*, pontua "enjeu premier des romans mettant en vedette une femme adultère n'est pas tant la satisfaction amoureuse ou sexuelle que l'accomplissement identitaire, l'accès à un soi propre, autonome, reconnu comme tel et irréductible à autrui » (1996, p. 206). Tal reflexão corrobora com a análise que proponho no item 2.2.1.

Essa nova compreensão do adultério fornecida por Heinich ao pensar a identidade feminina na ficção ocidental está de acordo com a ideia de uma agência que muitas vezes toma formas contrárias do que seria considerado como ação emancipadora. Ainda que pareça controverso, o adultério se apresenta como uma forma de expressar a individualidade feminina, de demandar uma autonomia, um acesso a si mesma, a sua subjetividade, exigir um espaço onde a mulher – enquanto indivíduo – seja soberana e irreduzível a um outro papel feminino, como é comum com os arquétipos da “mulher-mãe”, ou da “mulher de”.

Nesse ponto da discussão aproveito para operar uma pequena mudança já introduzida no parágrafo anterior: passamos a pensar na agência não mais em um contexto social, mas sim no contexto das obras literárias – e, mais precisamente, das narrativas de adultério –, que é onde a discussão que proponho se insere e onde eu pretendia chegar. Reivindicado e apontado por muitas escritoras feministas, como é o caso de Virginie Despentes e da própria Leïla Slimani, escrever, dar-se o direito à palavra, é uma das formas mais privilegiadas de agência feminina. Quanto a isso, fazendo uso de outras referências importantes, Lord (2009) colocará:

En effet, les travaux en études féministes attestent tous de l'importance de faire entendre des voix de femmes, de nommer les choses et de briser le silence (Strobel, 1995, p. 63). Les œuvres littéraires, lieux où se déploie une parole, constitueraient ainsi des sites privilégiés d'agentivité au féminin. C'est ce qu'affirme Barbara Havercroft, pour qui la subtilité de l'écriture littéraire en fait un espace idéal (1999a, p. 97) : « l'écriture constitue le moyen par excellence de devenir sujet et agent et, en même temps, de représenter cette lutte » (1999a, p. 109). (Idem, p. 23)

Com efeito, os trabalhos dos estudos feministas atestam todos a importância de se fazer ouvir as vozes de mulheres, de nomear as coisas e de quebrar o silêncio (Strobel, 1995, p. 63). As obras literárias, lugares nos quais se desenvolve um discurso, constituiriam, assim, espaços privilegiados de agência no feminino. É o que afirma Barbara Havercroft, para quem a sutileza da escrita literária cria ali um espaço ideal (1999a, p. 97): “a escrita constitui o meio, por excelência, pelo qual torna-se sujeito e agente, e, ao mesmo tempo, o meio através do qual pode-se representar essa luta” (1999a, p. 109). (Tradução minha).

Em resumo, como já havíamos percebido em outros momentos deste trabalho, a escrita de mulheres (seja no contexto *erográfico* ou não) é um instrumento indispensável para pensar o sujeito-mulher, para constituir esse processo de “tornar-se sujeito e agente”. Se nos alinhamos aos pensamentos de Felski (1989) e de Heinich (1996), naquilo que convencionou-se chamar de antropologia da literatura ou antropologia literária, as representações – especialmente as representações femininas em obras escritas por mulheres alinhadas com o pensamento feminista – contribuem para a criação de novas imagens, arquétipos e para uma manutenção do próprio imaginário acerca das mulheres.

O que desejo propor a partir dessa reflexão é desafiador, mesmo que inserida em um contexto de crítica literária feminista. Transpor as teorias do que chamo aqui de “agência” para o contexto da obra literária é algo que, apesar de já ter sido feito, ainda não é uma prática difundida nos estudos literários. No entanto, os estudos teóricos nesse domínio se mostram presentes. Contarei, para tal, com os estudos acerca do status da personagem, tal como é proposto por Isabelle Boiscclair (2000), além de reconvocar Felski (2003; 1989) e suas reflexões a respeito das alterações efetuadas pelas produções de mulheres nas convenções romanescas tradicionais. Também contarei com a teoria da narratologia de Genette (2017). Foi de grande ajuda, igualmente, para essa etapa do trabalho, as contribuições de Lord (2009) com sua dissertação acerca da obra da autora Éva Senécal, na qual ela sintetiza boa parte do pensamento feminista canadense.

No capítulo seguinte, portanto, me dedicarei a pensar o status da personagem, para que eu possa discutir como a narrativa se constrói em torno dela, e observar quais fatores possibilitam ou não a sua *agência*. Buscarei, igualmente, identificar quais estratégias

narrativas são usadas e como elas corroboram com essa tentativa de construção de uma subjetividade para a protagonista através do viés da sexualidade.

3 A AGÊNCIA E O STATUS DA PERSONAGEM EM *DANS LE JARDIN DE L'OGRE*

Isabelle Boisclair (Universidade de Sherbrooke) ofereceu, no decorrer do mês de novembro de 2020, algumas conferências para os alunos do programa de pós-graduação em História da UFPR. Foi nessa ocasião que tive a oportunidade de ter contato com o seu trabalho intitulado: *S'appartenir: le statut du personnage féminin dans la fiction* [Pertencer-se: o status da personagem feminina na ficção]. A pergunta levantada pela teórica como ponto de partida de seu estudo, iniciado ainda nos anos 2000, é: a personagem feminina pertence a si mesma? Se não, a quem ela pertence dentro da narrativa? (Informação verbal)⁴². Ou seja, Boisclair analisa os possíveis status identitários da personagem feminina no interior de uma economia patriarcal, em termos de sujeito e objeto (LORD, 2009). A teórica adota terminologias herdadas do sufixo grego *-nomia* para relacionar esses supostos status a uma lei ou norma. Trata-se, então, de “heteronomia” (*héteronomie*, no original), quando a personagem está submetida às leis de um outro (a saber, o patriarcado), ou de “autonomia” (ou *autonomie*), quando a personagem é dotada de agência e faz escolhas que tem como objetivo final o benefício próprio.

Dentro de um esquema onde se cruzam uma série de status e critérios, as características e ações da personagem podem ser classificadas. A personagem pode ir de um extremo passivo (status de objeto) a um extremo dotado de agência (status de sujeito). Observemos o quadro desenvolvido pela teórica:

Quadro 1 - « *Possibles statuts du personnage féminin dans la fiction* » [Possíveis status da personagem feminina na ficção]

⁴² BOISCLAIR, Isabelle. *S'appartenir: le statut du personnage féminin dans la fiction*. Curitiba, 2020. Informação verbal.

	Loi du père →				Hors de la Loi du père
Critères/Statut	Hétéronome patriarcal	Hétéronome conjugal	Hétéronome religieux	Hétéronome public	Autonome
Identité (statut dans l'économie patriarcale)	« fille du père » ou « sœur du frère » (orpheline)	« femme du mari » (veuve ou divorcée)	« Sœur », « épouse de Dieu », « Mère »	Travailleuse du sexe	Célibataire, conjointe de fait ou mariée, veuve, divorcée, orpheline ou travailleuse du sexe
Domicile	Maison du père (ou du frère)	Maison du mari	Couvent	Bordel	Propriétaire ou locataire en son nom propre
Sexualité	Sous le contrôle du père (ou du frère), qu'il s'agisse d'interdictions ou d'abus	Sous le contrôle du mari	Interdite par vœu de chasteté	Sous le contrôle du client ou du souteneur	Autonomie dans le choix du/des partenaires, du moment, etc.
Agentivité diégétique et production socioéconomique (décider, faire, agir)	Instrument du père (ou du frère)	Instrument du mari	Instrument de la congrégation	Instrument du souteneur	Agent autonome
Production littéraire	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ?	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ?	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ?	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ?	Écrivante, autrice ou écrivaine ? Production marginale ou consacrée ?
Agentivité énonciative et narrative (focalisation)	Variables	Variables	Variables	Variables	Variables

FONTE: DE VLEESCHOUWER, Alice. « *Femmes au mépris des conventions : analyse du statut féminin dans trois œuvres de Jacqueline Harpman : La Plage d'Ostende, Récit de la dernière année et Orlanda* »⁴³

De todas as possibilidades de análise apresentadas nesse quadro, me interessa aqui, sobretudo, os critérios de identidade (na primeira linha da coluna “critérios” do quadro), sexualidade (terceira linha) e agência enunciativa e narrativa [focalização] (na última linha). Darei um espaço privilegiado a esses critérios aqui mencionados para identificar o status de Adèle em *No jardim do ogro*. O que não quer dizer que não mencionarei eventualmente os demais, somente que eles terão uma importância menor em minha análise.

Na linha do critério de identidade, de acordo com a teórica, uma personagem pode ser considerada heterônoma patriarcal (“filha de”), heterônoma conjugal (“mulher de”), heterônoma religiosa – posição reservada às freiras – ou heterônoma pública, como é o caso das trabalhadoras do sexo. Uma personagem é considerada autônoma – ou seja, está numa posição fora da lei paterna/patriarcal – quando é solteira, casada, divorciada, viúva, órfã e trabalhadora do sexo se, e somente se, no âmbito da economia patriarcal, ela não é apresentada como objeto pertencido por uma das instâncias citadas nos status anteriores. Ou seja, a personagem é autônoma quando não é representada como “mulher de” no

⁴³ O quadro é de autoria de Isabelle Boisclair, mas retirei a versão formatada da fonte apresentada acima.

romance, ou “filha de”, quando não possui um proxeneta, no caso das trabalhadoras do sexo, e quando é dotada de sua capacidade de agência.

Quanto ao critério da sexualidade, as condições são análogas. A personagem é considerada autônoma se é livre para fazer suas escolhas de parceiros sexuais, e quando pode escolher livremente o momento em que a atividade sexual vai se dar ou não. Já o quesito de agência enunciativa e narrativa pode ser variável no interior da mesma, a personagem pode ser considerada autônoma em alguns momentos da narrativa e em outros não. No caso de *No jardim do ogro* não temos um narrador-personagem, e, portanto, já não há exatamente uma agência narrativa que possa ser considerada. Não obstante, pretendo observar a focalização e tentar interpretar o que ela nos fornece como dado para essas questões de agência. Quanto à agência enunciativa, essa poderá ser observada sob dois aspectos: observarei os comportamentos da personagem e as suas ações enunciativas em contexto profissional e no contexto matrimonial.

3.1 AGÊNCIA FEMININA E SUAS MANIFESTAÇÕES NA PERSONAGEM

No que tange ao critério identitário, o romance *No jardim do ogro* nos traz uma personagem que não depende de outros para ser caracterizada ou denominada. Adèle ou “ela” – essa terceira pessoa a quem a narradora se refere – aparece já nas primeiras páginas como um sujeito dotado de agência. A personagem luta contra uma espécie de dominação já nas primeiras linhas “Faz uma semana que ela aguenta. Uma semana que ela não cedeu” (SLIMANI, 2019, p. 7)⁴⁴, mas esse embate entre dominar e ser dominada, como podemos descobrir nos parágrafos que se seguem, tem lugar no interior da própria personagem. É ela quem domina ou se deixa dominar por um desejo impetuoso.

O primeiro nome masculino a aparecer na narrativa é o de Adam (Idem, p. 8). Ao entrar em cena, procurado por Adèle sem aviso prévio, a primeira coisa que lhe é dita é “Não fale nada.” (Idem, p. 9). Adam é um dos amantes de Adèle, e essa é a sua única aparição no romance. Durante a relação sexual mantida pelas duas personagens nessa mesma cena, é à Adèle que é atribuída a maior parte das ações: “Ela segura o seu sexo e se penetra. (...) Ela agarra as nádegas de Adam, imprime ao corpo do homem movimentos

⁴⁴ Nesta parte da dissertação vou me referir à tradução do romance para simplificar o meu trabalho. Como aqui não pretendo fazer uma análise detalhada do discurso, na qual a tradução interferiria, achei que a versão publicada pela editora Tusquets em 2019 atendia às minhas necessidades de análise.

vivos, violentos.” (Idem, p. 9). É Adèle quem o procura e é ela quem decide quando, onde e como essa relação se dá. Adam não passa de um objeto nessa cena, ele é observado, ainda que de maneira esquiva, por Adèle.

Em seguida, entra em cena Cyril, o chefe de Adèle no jornal, que também se tornará seu amante. A relação entre os dois é um pouco mais complexa, pois, além da dimensão sexual, existe uma hierarquia econômica/social em questão. No entanto, Adèle não é apresentada como uma personagem submissa a essa figura comumente representada como “opressiva” da chefia. De início, Adèle se esforça para agradá-lo, para chamar a sua atenção:

“Acordava cedo todas as manhãs para se embelezar, para escolher um vestido, na esperança de que Cyril a olhasse ou até fizesse um elogio discreto em seus dias bons. Terminava seus artigos com antecedência, propunha reportagens no fim do mundo, chegava à sua mesa com soluções nunca problemas, tudo isso com o único objetivo de agradá-lo.” (Idem, p. 16)

Ficamos sabendo desse comportamento baseado em charme e sedução através de uma analepse em que a narradora nos conta o “ápice” da festa de Natal do ano anterior. No tempo presente da narrativa Adèle despreza Cyril, considera-o um tipo obtuso e responde a suas brincadeiras de forma assertiva e pouco amigável. Quanto ao trabalho que realiza, Adèle se mostra preguiçosa, agindo muitas vezes de forma pouco profissional e desinteressada. Ainda na página 16, lemos “De que servia trabalhar agora que ela o havia tido?”, um enunciado que faz ressoar um questionamento da personagem. O prazer no trabalho, para Adèle, estava, portanto, ligado ao erótico, a essa possibilidade de sedução e de conquista do outro. Agradar essa figura masculina hierarquicamente superior a ela, tinha como único objetivo a sedução como meio de realizar uma espécie de fantasia sexual e nada mais.

O trabalho de jornalista, por outro lado, além de ser encaixado nesse campo do jogo erótico, também é entendido por Adèle como um dispositivo que lhe possibilita uma maior liberdade. “Tudo que importa é a liberdade que o ofício de jornalista lhe traz. Ela ganha mal, mas viaja. Pode desaparecer, inventar encontros secretos sem precisar se justificar.” (Idem, p. 13). Portanto, embora ela não tenha grandes ambições profissionais e deteste o ambiente em que trabalha, encontra em seu ofício os álibis de que necessita e inúmeras possibilidades de mobilidade física, aspecto do qual trataremos melhor mais à frente.

Enquanto nos é apresentado Cyril, descobrimos que Adèle é também “Madame Robinson”, quer dizer, casada. “Seu marido” (Idem, p. 12) (é ele quem pertence, e não o contrário) nos é apresentado através da profissão que realiza. Richard é gastroenterologista e ganha bem sua vida. A narradora também nos deixa saber que Richard se orgulha ao pensar que Adèle é uma mulher independente, embora a personagem não esteja satisfeita com a independência que lhe é autorizada e considere sua vida comezinha (Idem, p. 13). O casal vive em Paris, em um bairro de classe média e possui um único filho, Lucien. As exigências de trabalho começam a cansar Richard, e, ainda que ele ganhe bem e que a vida da família esteja em bons padrões, ele deseja mudar-se para Lisieux, na Normandia. Richard quer viver em uma casa de província com um jardim para Lucien e o irmão, que ele deseja dar ao filho, brincarem.

Apresentando essas três personagens masculinas e suas relações com Adèle, pretendia demonstrar como a agência pode se manifestar nessa personagem. Percebo, por fim, que há algumas formas de manifestação dessa agência que se repetem em contextos diferentes. Para facilitar os apontamentos que desejo fazer e tornar essa análise mais organizada, pretendo, nas subseções apresentadas a seguir, categorizar formas de manifestação da agência e da subjetividade na personagem no plano narratológico. Proponho, para isso, três categorias: o olhar ou fitar, as palavras (a enunciação) e a mobilidade (física e de classe).

3.1.1 O olhar/fitar

O exercício do olhar pode ser considerado como uma manifestação da agência nas personagens do sexo feminino. Como apontará Lord (2009): “*Dans la logique occidentale, en effet, « être homme c'est agir, être femme c'est paraître » (Berger, 1976, p. 51). À lui la position de sujet regardant, à elle celle d'objet passif du regard masculin. »* (p. 31). As mulheres são comumente aquelas que são admiradas, as que estão submetidas ao fitar escrutinador masculino. Como já foi citado anteriormente, não é só em narrativas romanescas que isso ocorre, o fenômeno do “*male gaze*” (MULVEY, 1975) é estudado também em narrativas cinematográficas:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and

displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Women displayed as sexual object is the *leit-motif* of erotic spectacle (...) she holds the look, plays to and signifies male desire. (MULVEY, 1975, p. 837)

Em um mundo ordenado pelo desequilíbrio sexual, o prazer de olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O determinante olhar masculino projeta suas fantasias sobre a figura feminina, que é estilizada de acordo com tal fantasia. Em seu tradicional papel exibicionista, a mulher é simultaneamente olhada e exposta, com sua aparência codificada visando um forte impacto visual e erótico. Ela é representada de modo que sua aparência possa conotar a ideia de que foi *feita-para-ser-olhada*. A mulher exposta como objeto sexual é o *leit-motiv* do espetáculo erótico (...) ela sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino. (Tradução minha).

No cinema essa lógica se torna mais evidente, a objetificação dos corpos femininos e supervalorização de certos padrões estéticos funcionam quase como um código pré-estabelecido da representação da sensualidade e do desejo dentro da linguagem cinematográfica. É lógico que o impacto é maior em uma arte que, por sua própria natureza formal, privilegia o visual. O que não significa que certos padrões não sejam reproduzidos também na literatura. O que ambos – tanto o cinema quanto a literatura – acabam por fazer, é reproduzir uma lógica presente nas sociedades ocidentais, e nessas sociedades o olhar pertence, em primeira instância, às leis. Tais leis são impostas, justamente, com o objetivo de manter a “ordem” estabelecida, uma ordem, é bem sabido, patriarcal.

Em *Ways of Seeing*, publicado originalmente em 1972 e traduzido para o francês em 1976, John Berger analisa como vemos a arte. A obra é baseada em uma série da BBC e comporta alguns ensaios acerca da realização e percepção da imagem como algo intimamente ligado a uma “forma de ver”. A relação que temos com as obras de arte e a representação da mulher são alguns dos temas abordados nesses ensaios. John Berger questiona nossos hábitos visuais e expõe as normas que os governam. Sua ambição é de “desmistificar” nossa relação com a arte do passado, a fim de torná-la acessível a um público que não pertença necessariamente a classe dominante ou a um certo clã profissional (LEVISSE, 2015). A respeito da representação feminina, o autor afirmará:

Une femme doit se surveiller sans cesse. [...] Elle doit surveiller tout ce qu'elle est et tout ce qu'elle fait car la façon dont elle apparaît aux autres et en dernière analyse aux hommes, est d'une importance capitale pour ce qu'en règle générale on considère comme le succès de sa vie. Au sentiment qu'elle éprouve vis-à-vis d'elle-même se substitue le sentiment qu'autrui éprouve à son égard (Berger, 1976, p. 50).

Uma mulher deve se vigiar sem cessar. [...] Ela deve monitorar tudo que é e tudo que faz, porque a maneira como ela se revela aos outros e, em última análise, aos homens, é de uma importância capital para o que, via de regra, se considera como o sucesso de sua vida. O sentimento que ela experimenta em

relação a si própria é substituído pelo sentimento que outrem experimenta a seu respeito. (Tradução minha).

Ora, o olhar é, portanto, essencial para compreender o status de uma personagem do sexo feminino – tanto o olhar que os outros depositam sobre ela, quanto o olhar que ela se permite lançar sobre os outros e sobre si mesma. Essa necessidade de vigiar-se, apesar de parecer, a princípio, negativa, pode em certas circunstâncias ser também usada em benefício próprio: se imaginarmos que é através do que se deixa transparecer que manipulamos o que “parecemos” para os outros. A capacidade de olhar, de interpretar olhares e, ao mesmo tempo, dissimular são formas de agência. A mulher-sujeito pode buscar pôr em questão aquilo que tentam lhe impor, os espectros onde tentam encaixá-la e/ou aprisioná-la.

Em *No jardim do ogro*, por exemplo, após uma noite agitada e regada à álcool na companhia dos colegas de trabalho, Adèle baixou a guarda e acabou sendo “imprudente” (SLIMANI, 2019, p. 22). Além de ter se embriagado, ela dançou, sentou no colo de um colega e contou recordações de infância, mostrou-se muito “disponível” (Idem, p. 22). Por fim, acabou deixando o bar em companhia de um garoto mais jovem do que ela e que conhecera ali mesmo, durante a noite. No dia seguinte, ao chegar no trabalho, Adèle é recebida por Bertrand, este tenta puxar assunto com ela, com um olhar de cumplicidade. Adèle é ríspida em suas respostas, tentando cortá-lo o quanto antes. Bertrand insiste em brincar, fazendo piadinhas insinuativas. Adèle acaba sendo agressiva para fazê-lo parar, de modo que ele finalmente recua.

Após esse momento de tensão em forma de diálogo marcado por travessões, temos:

“Agora vão acreditar que uma cumplicidade é possível, que a familiaridade é admitida. Vão querer rir com ela. Os homens vão crer que ela é malandra, lesta, fácil. As mulheres a tratarão como predadora, as mais indulgentes dirão que ela é frágil. Estarão todos enganados.” (SLIMANI, 2019, p. 22)

A narradora nos permite perceber que Adèle busca alcançar um processo de individuação, ela não admite uma aproximação cúmplice, nem permite que as prováveis visões que os outros estejam construindo dela afetem a sua própria concepção de si. Ela se arrepende de ter “baixado a guarda”, de, em um momento de descontração, não ter mantido o “olhar vigilante” sobre si mesma. Não obstante, não demonstra sentir culpa ou arrependimento por não corresponder exatamente ao que se espera dela, da sua imagem e posição de

mulher casada. Seu único arrependimento é definido como o de “ter sido *imprudente*”. O que quer dizer que, ainda que esteja consciente do olhar do outro, ele não a afeta como o esperado. Os olhares externos não exercem sobre ela um efeito cerceante, Adèle é capaz de privilegiar sua percepção de si mesma em detrimento da daqueles que a circundam.

Em suma, essa capacidade da personagem torna-se uma habilidade “agentiva” – relacionada à agência –, na medida em que “saber-se”, ou saber aquilo que se é, torna mais fácil manter distantes as etiquetas que os outros querem nos colocar de fora. Torna possível, também, decidir por si própria e agir em consequência de suas escolhas. Confrontar-se com o real permite, em contrapartida, experimentar e aprofundar o que acreditamos dizer respeito ao que somos e ao que nos rodeia (LORD, 2009).

Dito isso, observamos como se dá a relação de Adèle com os olhares postos sobre ela. Agora, quero trazer exemplos de como se dá o olhar da personagem sobre os outros, e, em particular, o olhar dela sobre personagens masculinas. Se, como aponta Mulvey (1975), os corpos femininos costumam aparecer nas narrativas como um objeto passivo, submetido ao olhar masculino, em *No jardim do ogro* testemunhamos uma inversão nesse padrão narrativo. Adèle é a observadora, é ela quem vê e objetifica.

“Um homem com um terno barato, usa sapatos pontudos e mal engraxados e tem as mãos peludas. É feio. Ele poderia servir.” (SLIMANI, 2019, p. 8), sobre um desconhecido analisado por ela na estação de metrô. “Ele fuma um cigarro encostado na porta da cozinha. Toca com a mão o preservativo que pende da ponta do seu sexo.” (Idem, p. 10), sobre Adam. “Ele se revelou gordinho e desajeitado” (Idem, p. 16), a respeito de Cyril. “Adèle olha para o homem nu. O rosto enfiado no travesseiro, ele dorme um sono satisfeito. Ele bem que poderia estar morto, como esses insetos que o coito mata. (...) Sua pele lisa e oleosa, o quatinho para o qual a levou, fazem supor que ele é mais jovem do que alegou. Tem pernas curtas e nádegas de mulher” (Idem, p. 18), sobre o jovem com quem dormiu após ter deixado o bar no qual bebia com os colegas de trabalho. E as descrições não se esgotam aí.

É interessante observar como esses corpos masculinos aparecerem descritos na narrativa. Não há exatamente uma tentativa de criar uma atmosfera erótica em torno deles, são corpos banais, em sua nudez banal, não inspiram particularmente desejo, embora apareçam em um contexto sexual. Adèle envolve-se com esses corpos, roça-os, objetifica-os, e, no entanto, não se faz necessário, para efeitos narrativos, moldá-los às suas

fantasias. Esses corpos masculinos não são moldados para conformarem-se às fantasias femininas, eles não possuem formas agradáveis, não são performantes. Por vezes, são descritos de forma contrária à da “boa performance”, como é o caso de Cyril que tem uma “ereção molenga” (Idem, p. 16). Eles não são o desejo feminino encarnado, passam longe disso, são meros corpos aos quais o desejo feminino somente atravessa.

É, em conclusão, dessa forma que o olhar se apresenta na narrativa em questão: ora como uma ferramenta que tenta alcançar um processo de individuação, bloqueando o peso das visões externas que recaem sobre a personagem, enquanto ela privilegia uma concepção de si mesma; ora como um “*female gaze*” que recai sobre os corpos masculinos transformados em objetos, mas não exatamente em representação do desejo feminino.

3.1.2 Palavras e silêncios

Ao pensar as palavras, pensamos, mais precisamente, o discurso que elas carregam e no qual estão embebidas. Ao tentar me colocar em favor de um discurso marxista, preciso saber quais palavras privilegiar. O mesmo ocorre se quero adotar um discurso liberal. Mas é necessário estar sempre atenta e vigilante quanto ao uso de algumas palavras, que podem nos aproximar tanto de um discurso humanista, quanto de um discurso fascista. As mesmas palavras podem, portanto, assumir caráter e representar discursos opostos. Em tais casos, há indícios, para além de palavras que possam ser usadas de formas ambivalentes, da presença de um discurso ou outro, pois há uma lógica de alternativas. Dentro de uma sociedade patriarcal, no entanto, é possível estar todo o tempo atenta e vigilante ao uso das palavras? Há palavras específicas que carregariam o estigma desse discurso? Ou a própria linguagem estaria inteiramente implicada aí?

A respeito da relação entre a linguagem e o feminismo, Felski (1989) afirma:

Deborah Cameron, in a forceful critique of forms of linguistic determinism, argues that feminist theory has been led astray by the belief that language is “man-made,” regardless of whether this notion is articulated within a humanist framework as a state of female alienation within language or else in psychoanalytical terms, with reference to women’s negative entry into the symbolic order. The nature of the relationship between gender and language is determined not by the repressive nature of language as such, but by structures of power, exemplified in institutional frameworks which serve to legitimate and to privilege certain forms of discourse traditionally reserved for men (public speaking, academic writing, literature). (p. 62)

Deborah Cameron, em uma crítica vigorosa das formas de determinismo lingüístico, argumenta que a teoria feminista foi desviada do caminho pela crença de que a linguagem é "feita pelo homem". Independentemente de essa noção ser articulada dentro de uma estrutura humanista, como um estado de alienação feminina na linguagem, ou então em termos psicanalíticos, com referência à entrada negativa das mulheres na ordem simbólica. A natureza da relação entre gênero e linguagem é determinada não pela natureza repressiva da linguagem como tal, mas por estruturas de poder, exemplificadas em quadros institucionais que servem para legitimar e privilegiar certas formas de discurso tradicionalmente reservadas aos homens (falar em público, redação acadêmica, literatura). (Tradução minha).

A teórica se vale do que é introduzido por uma citação de Cameron para levantar ressalvas ao pensamento feminista psicanalítico de Irigaray e de Kristeva, por exemplo. É importante sublinhar que essas teóricas fazem um trabalho voltado, sobretudo, à crítica do pensamento e do legado freudiano, e que, por isso, tem as suas especificidades em relação à linguagem e ao que ela significa dentro da psicanálise. Por outro lado, é difícil saber a que obras, em específico, Felski se refere no momento de elaborar suas ressalvas e, embora eu concorde com ela em suas críticas ao discurso desconstrutivista (FELSKI, 1989), por exemplo, devo tentar argumentar em favor de Irigaray.

Em uma entrevista transcrita em *O poder do discurso – subordinação do feminino* (2017), Irigaray parece estar alinhada ao pensamento felskiano no que concerne à linguagem e o feminismo. Ao ser questionada sobre a necessidade de operar um trabalho na linguagem como pressuposto de um reatrevessamento do discurso para encontrar um lugar “feminino”, ela responde:

Em outras palavras, não se trata de elaborar uma nova teoria em que a mulher seria o *sujeito* ou o *objeto*, mas sim de fazer emperrar a própria maquinaria teórica, de suspender sua pretensão à produção de uma verdade e de um sentido demasiadamente unívocos. (IRIGARAY, 2017, p. 90)

Parece-me que, ao responder à pergunta que lhe foi feita desta forma, Irigaray está dizendo exatamente a mesma coisa que Felski. Não é a natureza da língua em si que é repressiva, mas as estruturas de poder que são operadas através dela. É, portanto, contra a dominação do *logos* filosófico tradicional que devemos nos opor e operar releituras interpretativas, segundo Irigaray. Exercitar as nossas formas de reflexão de modo que elas não nos levem à redução de qualquer outro à economia do Mesmo (Idem, p. 87).

Tendo essa discussão em mente, desejo analisar, nesta seção, a agência de Adèle segundo a sua capacidade enunciativa no romance. Como se dá a sua agência nesse aspecto, é através de palavras? Adèle é deveras assertiva em alguns momentos da

narrativa, mas essa assertividade aparece em todas as suas relações? Ou muitas vezes ela precisa apelar para o silêncio como forma de se posicionar? E isso é possível? De que maneira? Pensar a função do silêncio é de suma importância para compreendermos as estratégias de Adèle em sua relação com Richard, seu esposo. Acredito, assim como Lord (2009), que o silêncio possa aparecer em narrativas como uma forma de insubmissão de personagens femininas. O silêncio pode ser entendido, nesse contexto, como uma forma de agência.

Segundo Felski, ao comentar a obra da autora canadense Joan Barfoot,

[s]peechlessness thus often operates as an index of authenticity and as a refusal of the compromised world of social communication; the heroine's silence is intended to convey the intense and complex nature of female subjectivity, which is contrasted to the glib eloquence of the male. (1989, p. 147)

a mudez, portanto, frequentemente funciona como um índice de autenticidade e como uma recusa do mundo comprometido da comunicação social; o silêncio da heroína pretende transmitir a natureza intensa e complexa da subjetividade feminina, que é contrastada com a eloquência simplista do homem. (Tradução minha).

Em sua relação com seu esposo, Adèle parece adotar conduta muito semelhante à da personagem do romance analisado por Felski no trecho citado. Ao viajar para a praia com Richard e o filho em um fim de semana ensolarado, a personagem encontra-se em uma mesa de restaurante reservada pelo marido com antecedência. O “senhor Robinson” já sabe o que deseja comer e não pergunta nada para a esposa. Após pedir o que deseja, ele começa a falar sobre os problemas que enfrenta no trabalho e comenta já ter uma casa em vista em Lisieux (província para onde quer se mudar). Adèle “[m]orde as bochechas para impedir-se de interromper sua fala e mudar de assunto.” (SLIMANI, 2019, p. 24).

Em um outro momento mais à frente, quando eles vão com o pai de Richard visitar a casa, Adèle tenta controlar até mesmo suas expressões. Ela recusa-se terminantemente a expressar o que pensa a respeito da mudança, mesmo que perceba a ansiedade de Richard em ler em seus olhos uma aprovação de seus planos para o futuro dos dois. “Com a cara fechada, quase colada contra a janela, Adèle recusa-se a fazer qualquer comentário. Ela controla até o piscar de seus cílios.” (Idem, p. 63). Nós, leitores, temos acesso às angústias de Adèle. É com um certo pesar que ela observa a casa, achando que ali se encontra um lugar para envelhecer e morrer (Idem, p. 64), onde os sonhos dos dois encontrariam um encerramento. Enquanto Richard se anima comentando que ela poderá fazer tortas e compotas para Lucien, Adèle sente pesar sobre suas costas o fardo do

isolamento e a limitação de sua vida ao papel de mãe. Ainda em silêncio, ela volta para o carro.

Em ambas as cenas é possível interpretar o silêncio de Adèle como uma forma de expressar a sua oposição a um desejo que é só de Richard. Ele escolheu a cidade, a casa e quando deixar Paris, não exatamente consultando-a sobre, mas afirmando, de forma eloquente, que aquilo era o melhor para eles. Afirmando, sempre, que ela adoraria a casa e que foi nela que ele pensou desde a primeira vez que viu o anúncio. Richard parece tão envolvido com seus planos que a ausência de resposta e de expressões vindas de Adèle não representam para ele uma mensagem. Ou ele a ignora conscientemente. Ele não hesita, não volta atrás, segue firme e decidido em seus planos.

Mas há também outras ocasiões na narrativa em que o silêncio de Adèle chama atenção. Sobre a vida sexual do casal, a narradora nos informa: “Adèle não se lembra da última vez que fez amor com seu marido.” (Idem, p. 30). E, em seguida, adiciona: “Pensa nisso durante dias como um sacrifício ao qual é preciso consentir.” (p. 31). Não há diálogo entre o casal acerca do assunto, tudo se limita a uma comunicação gestual a qual uma das partes (Adèle) sente-se coagida a ceder para livrar-se logo do constrangimento imposto pela situação. O enlace dos dois é descrito nos seguintes termos:

Ele não ousaria.

E, no entanto, sim.

Seus gestos não enganam. São sempre os mesmos.

(...)

Vamos acabar logo com isso, pensa ela, se despindo sozinha do seu lado da cama.

Ela não sabe o que dá prazer a Richard. O que lhe faz bem. Nunca soube. Seus abraços ignoram qualquer sutileza. (...) Os gestos são precisos, mecânicos.

(...)

Já acabou.

Ele se veste no mesmo minuto. Recompõe-se imediatamente. Liga a televisão.

Nunca pareceu se preocupar com a solidão na qual abandona sua mulher. Ela não sentiu nada, nada. Só ouviu barulhos de ventosa, de torsos que se colam, de sexos que se cruzam.

E, depois, um grande silêncio. (p. 33)

Nesta cena, diferentemente das anteriores, o silêncio de Adèle não parece representar uma forma de agência, de oposição, mas sim uma submissão. Aqui abro um pequeno parêntese para relembrar a cena em que Minne cede aos desejos de seu esposo, no romance de

Colette (ver capítulo 1, seção 1.2.1). A personagem parece considerar essas eventuais relações sexuais mantidas com o esposo como uma atividade prevista em uma espécie de contrato que ela deva respeitar. Ela, mecanicamente, responde aos sinais que lhe são dados e cede. Mas não encontra nenhum prazer nessas relações e sente-se constrangida a maior parte do tempo. Por fim, o silêncio, neste caso, lhe é imposto. Richard liga a TV e a ignora, abandonando-a em uma solidão oca.

Portanto, embora haja agência em algumas ocorrências dos silêncios de Adèle, e haja também agência enunciativa em sua relação com Cyril, por exemplo, e com outros amantes seus; no que tange ao matrimônio, Adèle se torna uma personagem desprovida de agência. Segundo o critério da sexualidade apresentado no quadro de Boisclair (2018), Adèle se encaixaria no status de uma personagem heterônoma-conjugal, estando sob o controle de seu marido. Por outro lado, é claro, ela burla esse controle quando adota a conduta adúltera, ainda que, para fazê-lo, seja preciso que ela invente álibis. Mas burlar o controle, tentar escapar dele, não significa estar se autocontrolando. A prova disso é justamente as atitudes tomadas por Richard tão logo ele descobre a infidelidade da esposa, isolá-la, mantê-la em uma espécie de prisão domiciliar, sob a vigilância do filho.

Uma última cena que merece ser destacada aqui é a do jantar na casa de Xavier. Adèle acompanha seu esposo a um jantar na casa de seu colega de trabalho, um brilhante cirurgião. Ela se vê forçada a se juntar ao grupo de mulheres que se forma na casa, os homens conversam juntos em um espaço separado. Adèle despreza as mulheres, sente-se definhando por ter que suportá-las. Os dois grupos se unem à mesa, por fim, mas Adèle continua sombria, não sorri e não se envolve nos debates.

De todo modo, ela não os ouve mais. Está sombria, amarga. Ela não existe esta noite. Ninguém a vê, ninguém a escuta. (...) Agita a perna sob a mesa. Tem vontade de ficar nua, de que alguém toque seus seios. Gostaria de sentir uma boca contra a sua, apalpar uma presença silenciosa, animal. Aspira somente a ser desejada. (p. 50)

Nessa noite, Adèle é a “*esposa de*”, ela é um acessório de Richard, e, por consequência, ela sente que sua existência lhe é negada. Entediada, mal humorada e impaciente, sua forma de escapar à atmosfera que a sufoca é através do desejo. O erotismo aparece aqui como uma forma de escapismo, uma válvula acionada de modo a permitir que essa personagem recupere a si mesma, não verdadeiramente, mas que ela tenha a impressão de tornar-se outra vez sujeito. É possível que a sexualidade seja, estrategicamente, o meio através do qual Adèle busque exercer a sua agência e afirmar-se como sujeito. Ainda que

suas atitudes e escolhas pareçam controversas e até mesmo autodestrutivas, buscar relações proibidas que a colocam em risco, tocar e ser tocada, fazem com que a personagem se sinta no controle, sinta que o seu corpo a pertence e que é ela quem controla as situações em que se encontra.

Em resumo, o silêncio de Adèle é, por vezes, sinal de agência e também ausência dela. Em alguns momentos seu silêncio representa discordância, é símbolo de protesto; em outros, no entanto, o silêncio lhe é imposto de forma opressiva, e fica claro que, do ponto de vista sexual, a personagem experiencia o status de uma mulher heterônoma-conjugal (BOISCLAIR, 2020).

3.1.3 Mobilidade física e mobilidade de classe

Elas sobem pelos Grands Boulevards. A noite fica mais escura e Adèle perde a confiança. O álcool a deixa paranoica. Todos os homens olham para ela. Em frente aos vendedores de kebab, três sujeitos lançam um “Olá, garotas!” e ela tem um sobressalto. Bandos saem das boates e do pub irlandês, titubeantes, alegres e um pouco agressivos. Adèle está com medo. Queria estar na cama com Richard. As portas e as janelas fechadas. Ele não permitiria isso. Não deixaria ninguém lhe fazer mal, saberia defendê-la. Ela acelera o passo, puxa Lauren pelo braço. O mais rápido possível, estar em casa, ao lado da cabeceira de Richard, sob seu olhar tranquilo. Amanhã, ela fará o jantar. Arrumará a casa, comprará flores. Beberá vinho com ele e contará sobre o seu dia. Fará planos para o final de semana. Será conciliadora, doce, servil. Dirá sim a tudo. (SLIMANI, 2019, p. 40)

Começo esta seção com o trecho acima por ele me permitir fazer uma bifurcação e falar sobre duas modalidades de mobilidade da personagem: a física e a de classe. Começamos pela que já foi citada outras vezes no decorrer desta análise, a mobilidade física. Como citei na seção 3.1, o trabalho como jornalista é o que proporciona a Adèle uma maior possibilidade de se deslocar, é um veículo que aumenta a sua mobilidade física, permitindo que ela viaje sem prestar muitas satisfações a seu esposo, e lhe proporcionando diversos “álibis”. Todavia, ainda que a personagem seja apresentada como uma mulher livre, provida dessa agência que lhe permite transitar e ser uma exploradora e observadora dos espaços urbanos, esse trecho nos revela um dado importante.

Adèle tem medo de transitar em sua própria cidade durante à noite. A personagem teme ser agredida por homens alcoolizados e teme, igualmente, não saber se defender. Ao experimentar a sensação do medo e da insegurança, pensa em Richard. Pensa nas paredes

protetoras do espaço privado, deseja estar sob os cuidados daquele que – fantasia ela – saberá defendê-la. Aqui, a imagem patriarcal representada por Richard parece reconfortante para a personagem. Ao encontrar-se em risco, em um espaço público onde as leis que reinam são as leis do mais forte (fisicamente), Adèle deseja estar sob o jugo patriarcal. Ela anseia por pactuar com o contrato, como uma criança arrependida pelo mau comportamento, ela planeja retratar-se: ser uma boa esposa, conciliadora, amável, servil. Ela dirá sim a tudo e dessa forma estará protegida: terá direito a um lar, a um olhar tranquilo que lhe transfira o sentimento de segurança.

Portanto, a mobilidade física dessa personagem existe, mas é restrita. Ela depende de uma espécie de tutela. Diferente de um *flaneur*, as ruas não são a casa dessa personagem. Ela não se sente segura ao caminhar pelos bulevares à noite, pelo contrário. Adèle transita sempre alerta, escolhendo por onde deve passar e quais caminhos deve evitar. A cada interação de um estranho, ela tem um sobressalto, seu corpo se retesa como o de um animal em perigo e ela está pronta para correr. A mobilidade física dessa personagem depende de um defensor, ao qual gostaria de chamar de tutela. Ela pode transitar as ruas, desde que acompanhada. Nesse aspecto, sua condição é de uma personagem totalmente desprovida de agência e bastante distante do arquétipo do *flaneur* do qual falamos no capítulo 2.

Durante essa caminhada aflitiva, Adèle é acompanhada por Lauren, sua amiga mais próxima que conhece grande parte dos seus casos extraconjugais. E enquanto caminham, Lauren a interroga:

Por que você se casou com Richard? – pergunta-lhe Lauren, como se adivinhasse seus pensamentos. – Você estava apaixonada por ele, acreditava nisso? Não consigo entender como uma mulher como você pôde se colocar nessa situação. Você poderia ter mantido a sua liberdade, viver sua vida como bem quisesse, sem todas essas mentiras. Isso me parece... aberrante. (SLIMANI, 2019, p. 40)

As perguntas da personagem parecem ecoar perguntas que os próprios leitores podem estar se fazendo a essa altura da narrativa. Por que, então, Adèle não se divorcia de Richard? É o que pergunta Lauren, afirmando que sua conduta é péssima e autodestrutiva. Todas as atitudes de Adèle parecem, de fato, se contradizer, sobretudo nessa última reflexão que a narradora nos permite ter acesso. Após beijar um completo desconhecido em um beco na área externa de onde acontecia a exposição de Lauren, ela pensa em Richard como a figura mais reconfortante e protetora do mundo? Por que o deixou dormindo sozinho então? Mas a resposta de Adèle nos empurra um outro

problema, no qual, talvez, ainda não tenhamos pensado, dada a economia narrativa do texto. Vejamos:

Adèle olha para Lauren com espanto. É incapaz de compreender o que sua amiga lhe diz. – Eu me casei com ele porque ele pediu. Foi o primeiro e o último até hoje. Tinha coisas a me oferecer. E, depois, minha mãe ficou tão contente. Um médico, você percebe? (Idem, p. 40)

A incapacidade de Adèle de compreender o que diz Lauren traz à tona um fato até então ignorado e de extrema força para a narrativa. Adèle está ligada a um outro discurso, ela foi profundamente marcada pelo discurso materno. Richard, segundo ela, “tinha coisas a lhe oferecer”, e foi por isso que ela se casou com ele. Para ela não existia outra possibilidade, o questionamento de Lauren lhe parece totalmente despropositado. E, para melhor compreender essa rachadura na comunicação entre as duas amigas, precisamos nos voltar para a personagem materna.

Simone é uma mulher muito preocupada com a sua aparência e com a impressão que causa nas pessoas. Ela e o esposo moram em uma cidadezinha no norte da França, *Boulogne-sur-mer*, no litoral do canal da Mancha. Em uma visita que a família Robinson faz durante as festas de fim de ano, Simone mostra fotos de sua juventude a Richard, dizendo que foi a primeira de seu vilarejo a possuir um Renault e que sempre fora a mulher mais elegante da região. Sua relação com a filha parece um tanto tensa, ela caracteriza Adèle em sua juventude como uma “desajeitada, envergonhada” (SLIMANI, p. 73) e diz que ela achava que sua filha acabaria “solteirona” (Idem).

Nos é permitido saber muito pouco sobre Simone. Além dessas informações, sabemos que ela se casou jovem com Kader, um homem de origem argelina acometido por alguma doença da qual sabemos igualmente pouco. Sabemos também que ela desejava casar melhor a sua filha para poder “aproveitar os seus melhores anos”. Outra informação a que temos acesso é a de que, aos 10 anos, Adèle viaja pela primeira vez à Paris na companhia de sua mãe, sendo deixada por ela em um hotel durante quase toda a estadia das duas na cidade luz. Simone vai encontrar um “senhor”, de quem muito pouco sabemos além do fato de que sua mãe e ele trocavam “olhares lúbricos” (Idem, p. 55). Essa é a única vez que o possível amante de Simone aparece na narrativa.

Essa mãe que parece ter exercido uma influência importante sobre a filha é também, de certa forma, desprezada por ela. Adèle chega à casa dos pais contrariada, observando a maquiagem mal feita da mãe assim que se depara com ela na porta de entrada. Ela observa também a decoração da casa, que considera de mau gosto, e os

espaços reduzidos dos cômodos. Simone recebe-os desculpando-se com Richard por ter de recebê-los com suas parcas condições, em sua casa modesta. Fica evidente, nessa cena, a diferença de classe social existente entre a família de Adèle (suas origens) e a de Richard, um homem de classe média alta.

Aqui gostaria de retomar as teorias de Gaulejac (2014) e Jaquet (2014), das quais trato no item 1.2.5, acerca do *transclasse*. Como já havia dito no capítulo 1, encontro uma semelhança entre a condição de Adèle e a de algumas personagens de Annie Ernaux no que concerne à mobilidade de classe. Adèle, ao casar-se com Richard – o médico que fez com que sua mãe ficasse tão contente (p. 40) –, ascende socialmente. Deixa a província para morar na capital, através dos contatos do marido consegue um emprego como jornalista. Adquire novos *habitus*⁴⁵ e aprende uma nova maneira de se portar, torna-se “superior” a seus pais neste contexto. Ao voltar a sua cidade de origem, Adèle sente vergonha da maquiagem da mãe, de seus dentes amarelados sujos de batom, da decoração da casa que não possui uma mesa de jantar. Como afirma Gaulejac (2014):

(...) a aspiração individual de sucesso social: o sucesso individual confronta-os com uma ruptura de solidariedade em relação às suas origens sociais. Ruptura ainda mais importante ao se traduzir em diferentes níveis: a passagem da classe operária para a burguesa necessita de uma aquisição de novos *habitus*, de uma linguagem, de práticas que introduzem uma distância entre as maneiras de fazer e de ser dos pais e dos filhos. Essa distância social leva a uma distância afetiva. (p. 29)

Adèle não mais se identifica com a mãe, não sente empatia por ela. Não se identifica mais com o espaço onde viveu durante boa parte de sua vida, tudo lhe parece canhestro ou de mau gosto. Ao mesmo tempo, estar ali é rememorar uma infância na qual os adultos já a sexualizavam. Adèle escuta da mãe que, quando criança, os adultos não a suportavam, pois já podiam perceber o vício dentro dela (SLIMANI, 2019). Na adolescência, após o colégio, ela mantinha relações com um vizinho mais velho (Idem). E, ainda, sobre a relação mãe-filha, ficamos sabendo: “Pequena, ela foi um peso para a mãe; depois, tornou-se uma adversária, sem que jamais houvesse tempo para o carinho, a doçura, as explicações.” (Idem, p. 175). Adèle, portanto, não tinha outra opção para ascender socialmente senão a saída que a mãe lhe empurrava: fazer um bom casamento.

⁴⁵ Segundo Adelman (2016): “*Habitus* é o conceito por meio do qual Bourdieu trabalha as formas concretas pelas quais as pessoas incorporam as relações sociais, que se traduzem não apenas em valores conscientemente assumidos, mas também em comportamentos diversos, disposições e posturas corporais, sentimentos e afetos. Cf. de Oliveira (2002), para uma discussão do conceito de *habitus* na compreensão da construção social atual da masculinidade, o entrecruzamento de relações de gênero/classe etc.” (p. 135)

Em sua conversa com Richard, Simone diz:

On a eu beaucoup de chance de **vous** trouver, **mon petit Richard**. Un vrai miracle. (...) Je lui disais moi d'être plus attrayante, de donner envie quoi ! Mais elle était tellement têtue, tellement secrète. Impossible de lui tirer la moindre confession. Et y en avait des types qui en pinçaient pour elle, ah ça, elle avait du succès, ma petite Adèle. Hein que t'avais du succès ? Vous voyez, elle ne répond pas. Elle fait sa fière. Je lui disais : Adèle, il faut que tu te prennes en main, si tu veux te comporter comme une princesse, trouve-toi un prince, parce qu'ici on n'a pas les moyens de t'entretenir à vie. Avec ton père qui est malade et moi, moi, j'ai trimé toute ma vie, j'ai le droit aussi de profiter de mes belles années. Ne fais pas l'idiote comme moi, je lui disais à Adèle. Te marie pas avec le premier venu pour pleurer ensuite des larmes de sang. J'étais belle, Richard, **vous** le savez ? Je **vous** ai déjà montré cette photo ? C'est une Renault jaune. La première du village, et vous avez remarqué ? Mes chaussures étaient assorties à mon sac. Toujours ! J'étais la femme la plus élégante du village, **vous** pouvez demander, tout le monde vous le dira. Non, heureusement qu'elle a trouvé **un homme comme vous**. Vraiment, on en a de la chance. (SLIMANI, 2014, p. 92 – 93)⁴⁶

Ou seja, Simone incentivava a filha a ser atraente, a chamar a atenção dos homens. Dizia-lhe que ela precisava encontrar um homem que fizesse dela uma princesa. Essa mentalidade do casamento por conveniência foi incrustada ao pensamento de Adèle por sua própria mãe.

Faço uso dessa citação no original por conta de uma marca discursiva que se perde na tradução. Na cena em questão, Simone – mais velha do que o seu genro – dirige-se a ele usando o pronome sujeito “*vous*”. Na língua francesa existem dois pronomes utilizados para interpelar um interlocutor, a segunda pessoa do singular “*tu*” e a segunda do plural “*vous*”, utilizada como um distintivo de polidez e respeito. O “*vous*” é utilizado, sobretudo, entre pessoas que não se conhecem, delimitando uma distância entre dois interlocutores. Quando as pessoas se conhecem, as situações de uso desse mesmo pronome são designadas, seja pela superioridade de idade – jovens utilizam o “*vous*” com

⁴⁶ Tivemos muita sorte em lhe encontrar, meu pequeno Richard. Um verdadeiro milagre. Adèle sempre foi tão desajeitada, tão pudica. Nunca dizia uma palavra, nunca abria um sorriso. A gente pensava que ela ficaria para titia. Eu dizia para ela ser mais atraente, pra ela ser provocativa, sabe! Mas ela era cabeça dura, toda cheia de segredos. Impossível arrancar dela qualquer confissão. E tinham uns caras que eram caidinhos por ela, ah isso sim, ela fazia sucesso, minha Adèlezinha. Hein, cê fazia sucesso? Veja, ela não responde. Fica fazendo a orgulhosa. Eu dizia: Adèle, você precisa se ajudar, se você quer se comportar como uma princesa, encontre um príncipe pra você, porque aqui não temos condições de te bancar. Seu pai está doente e eu, eu que labutei minha vida inteira, eu tenho o direito de aproveitar dos meus belos anos também. Não seja idiota como eu, eu dizia pra ela. Não se case com o primeiro que aparecer pra depois ficar chorando lágrimas de sangue. Eu era bonita, Richard, sabia? Já lhe mostrei essa foto? Era um Renault amarelo. O primeiro do vilarejo, e você percebeu? Meus sapatos combinavam com a minha bolsa. Sempre! Eu era a mulher mais elegante do vilarejo, você pode perguntar, todo mundo vai dizer-lhe. Não, felizmente ela encontrou um homem como você. De verdade, nós tivemos sorte. (SLIMANI, 2014, p. 92 – 93. Tradução minha.)

peessoas mais velhas do que eles; seja como distintivo de superioridade hierárquica, um funcionário utiliza, normalmente, o “*vous*” para se dirigir ao seu chefe.

Logo, entre Simone e Richard o natural seria que Richard utilizasse o “*vous*” para se dirigir a Simone, visto que é ela a mais velha da relação e que ambos se conhecem. No entanto, como observamos no trecho citado, é Simone quem “*vouvoie*” Richard todo o tempo, colocando-se em uma posição de inferioridade evidente. Esse tratamento diferenciado adotado por Simone ao dirigir-se a seu genro só pode se explicar através do viés da classe social. Esse desconforto revelado através da linguagem, na qual por vezes a mesma pessoa é chamada de “*mon petit Richard*” – o que equivaleria a um vocativo no diminutivo em português brasileiro – e em outras é “*vouvoyée*”, é sintoma do conflito de classes e de uma inferioridade introjetada por Simone.

O trecho citado é recheado com pérolas de um discurso patriarcal e de estigmatizações no que se refere à classe social. Percebemos como o casamento de Adèle é abertamente visto e anunciado pela mãe como um casamento de conveniência, como se o futuro da filha dependesse única e exclusivamente de seu sucesso matrimonial. Também podemos depreender do trecho o fato de que esse foi o discurso usado por ela com Adèle desde que a filha era pequena. Casar a filha é, para Simone, como uma transação econômica. Ela explica para Adèle – então uma adolescente – que seu pai está doente e que ela – a mãe – não tem como lhe dar uma vida digna.

O desconforto de Adèle ao retornar a casa de sua infância implica, portanto, todas essas questões. A sua tensa relação com Simone e sua condição de *transclasse*. Na narrativa de *Dans le jardin de l'ogre*, de forma um pouco menos evidente do que nas narrativas de Annie Ernaux, o corpo feminino e a classe social também se relacionam. Simone compreende Adèle como objeto de uma transação, a filha, por sua vez, introjeta o discurso materno, casando-se com um homem com quem não tem uma verdadeira intimidade para deixar contente a sua mãe.

Por mais que se sinta solitária na relação matrimonial, como vimos no item anterior, Adèle submete-se às vontades do marido. Resigna-se a manter relações sexuais ocasionais com ele, ainda que estas caracterizem-se como momentos de puro constrangimento e solidão. Silencia-se a respeito da mudança para uma casa na província, embora esteja claro que ela não goste da ideia. Não diz que não quer ter mais um filho. Tudo em nome de um casamento com um homem que “tem coisas a lhe oferecer”, e que,

por vezes, enxerga como seu tutor. O casamento parece ser visto por Adèle como um mal necessário – assim como o seu trabalho –, como um veículo que lhe possibilitou tanto a mobilidade de classe/social, quanto uma certa mobilidade física.

3.2 FORMAS TEXTUAIS E AGÊNCIA (PLANO FORMAL)

Neste item, pretendo fazer uma breve análise considerando o plano formal da narrativa. Gostaria de discutir o narrador ou voz narrativa, e buscar cruzar essa análise e a questão da agência. Para tal, levarei em conta as contribuições de dois teóricos. O primeiro deles é Genette (2017; 1989), com sua teoria acerca da narratologia. A segunda é Boisclair (2020), novamente, com sua hipótese acerca da masturbação feminina em textos literários.

A obra de Genette que utilizo como uma das ferramentas de análise nesta seção é considerada um ensaio e foi retirada do volume III de sua obra *Figures*, na qual ele se propõe a estudar em termos de descrição estrutural a organização da narrativa, seja ela literária ou não-literária. O autor busca distinguir mimese (categoria platônica, imitação perfeita) e diegese (terminologia proveniente dos estudos narrativos do cinema, significando narrativa pura). O teórico irá focar, sobretudo, na análise da narrativa literária *À la recherche du temps perdu* de Proust.

Em sua introdução, Genette nos localiza para que possamos compreender com clareza as nomenclaturas usadas e as divisões que pautam sua análise. De início, ele nos explica que a própria obra escolhida é múltipla, tendo *À la recherche du temps perdu* sido um trabalho que ocupou toda a vida produtiva de Proust. Genette assinala, aproveitando essa explicação, que também irá recorrer a obras anteriores à obra “final” desse autor, de forma que possamos ter acesso a um panorama maior de suas técnicas. Ele também se dedica, ainda em sua introdução, a diferenciar três acepções distintas da palavra “narrativa” (*récit*, no original). Uma primeira que se refere à história narrada, ao enunciado; uma segunda que se refere à narrativa em si (ou seja, à ação, à aventura vivida por personagens em *médiuns* variados); e uma terceira, a narração, ou seja, o ato de contar a aventura através de enunciados.

O autor assume partir – para a problematização que irá trazer na tentativa de resolver os problemas narrativos – dos estudos publicados por Todorov (1966), que assim divide as categorias: tempo (relação entre tempo da história e do discurso); aspecto (ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador) e modo (ou tipo de discurso utilizado pelo narrador). Genette afirma, ainda, manter a categoria “tempo” de Todorov, adicionando-lhe poucos aspectos. As demais, no entanto, ele admite tê-las atualizado, atribuindo-lhes as denominações renovadas de “modo” e “voz”.

O mais interessante dessa introdução, ao meu ver, é o autor chamar a atenção para o fato de que os termos que cunha no fazimento de sua análise não se pretendem “rigorosas homologias” e que se justificam, sobretudo, no contexto de análise das obras proustianas, de maneira precisa. Deste modo, abre-se a possibilidade de atualizações e ajustes dos mesmos em um processo de análise dos aspectos narrativos de outras obras com diferentes conformações, caso isso se revele necessário.

Adoto, desde capítulos anteriores desta dissertação, algumas terminologias cunhadas por Genette. São exemplos disso a *analepse* e a *prolepse*, termos utilizados para tratar das anacronias de uma narrativa e que, segundo a concepção do autor, devem ser compreendidas como “quaisquer formas de discordância entre duas ordens temporais” (GENETTE, 1989, p. 38). Esses termos se encontram em sua obra na parte dedicada à ordem narrativa. Neste capítulo, no entanto, me interessará principalmente a categoria “modo”, onde se encontra o conceito de *focalizações*.

Para Genette, as focalizações se dividem, primeiramente, em três tipos: a não-focalização ou focalização zero; a focalização interna; e, por último, a focalização externa. Sendo que a penúltima se subdivide ainda em outras categorias, as quais explicitarei no tópico seguinte.

- As focalizações internas podem ser de ordem:

Fixa – cujo ponto de vista é sempre o mesmo (normalmente o do protagonista) e na qual há uma nítida “restrição de campo”;

Variável – como em *Madame Bovary*, a personagem focal varia de Emma para Charles entre o início, meio e fim da narrativa;

Múltipla – como em narrativas epistolares, ou no poema *O anel e o livro*, ou ainda no filme *Rashomon*.

Quanto às focalizações externas, são exemplos ilustrativos usados pelo autor as narrativas de Jules Verne, Dumas, narrativas de guerra, e alguns romances de Balzac, assim como a cena do fiacre em *Madame Bovary*. Genette aproveita o ensejo do exemplo de Flaubert para elucidar que o partido tomado pela focalização não é constante na integridade das narrativas, podendo sempre alternar-se. Ele adiciona também que a focalização interna é sempre menos rigorosa e que só pode ser encontrada plenamente realizada em narrativas de monólogo interior.

Ou seja, para o autor, a narrativa pode começar com uma focalização interna, passar por um momento de focalização externa (como é o caso de *Madame Bovary* na cena do fiacre), e, em seguida, voltar a uma focalização interna, sem que isso prejudique a sua coerência e seu bom funcionamento.

Para a análise de *No jardim do ogro*, interessa esmiuçar a focalização interna. Acerca desta, Genette afirmará: “O princípio desse modo narrativo implica a rigor que o personagem focal nunca seja descrito, nem mesmo designado de fora, e que seus pensamentos ou percepções nunca sejam analisados objetivamente pelo narrador.” (2017, p. 267). E adicionará que,

[a] focalização interna é plenamente realizada na narrativa unicamente em “monólogo interior” (...). Assim, empregaremos o termo num sentido necessariamente menos rigoroso, e dentro de um critério mínimo proposto por Roland Barthes na sua definição do que ele chama modo *pessoal* da narrativa. Esse critério é a possibilidade de reescrever o segmento narrativo considerado (se não o tiver já) na primeira pessoa sem que essa operação acarrete “nenhuma outra alteração do discurso além da própria mudança dos pronomes gramaticais”: assim, uma frase tal como “James Bond avistou um homem de uns cinquenta anos, com aparência ainda jovem, etc.” pode ser traduzida na primeira pessoa (“Avistei, etc”), pertencendo, portanto, a nosso ver, à focalização interna. (2017, p. 268)

Através de tais ferramentas é possível perceber que a obra analisada neste trabalho se comporta exatamente da forma descrita por Genette nesse último excerto. Temos uma narrativa em terceira pessoa com uma focalização interna. Durante a maior parte do romance, essa focalização interna tem como personagem focal a própria protagonista (Adèle), como podemos observar no trecho a seguir: “Ela se levanta, toma um café bem forte na casa adormecida. De pé na cozinha, ela balança de um pé para o outro. Fuma um cigarro. Sob o chuveiro, tem vontade de se arranhar, de rasgar o corpo em dois. Ela bate a testa contra o vidro.” (SLIMANI, 2019, p. 7).

Não há, da parte da narradora, uma análise objetiva ou crítica, nem mesmo juízo de valor acerca das ações da personagem. Adèle nunca é vista de fora, nunca é comentada

pela narradora, a focalização é sempre interna. No entanto, há três momentos em que essa focalização muda de uma personagem para outra. De Adèle – personagem focal –, passamos a acompanhar a narrativa a partir do ponto de vista de Richard, seu esposo. Isso ocorre no capítulo (os capítulos não possuem nome ou numeração) em que Sophie telefona para Richard com a intenção de informá-lo sobre a relação extraconjugal que Xavier mantém com Adèle (p. 122). O mesmo acontece no capítulo em que Richard trai Adèle com Matilda. Bem como no capítulo final, quando Richard espera pelo retorno improvável de Adèle na estação. Mais uma vez observamos os acontecimentos através do ponto de vista de Richard, sem que a narradora analise ou comente sobre a personagem.

Para Genette (1989, p. 270), a

(...) mudança de focalização, sobretudo se surgir isolada num contexto coerente, pode também ser analisada como uma infração momentânea ao código que rege esse contexto, sem que a existência desse código seja só por isso posta em questão, do mesmo modo que, numa partitura clássica, uma mudança momentânea de tonalidade, ou mesmo uma dissonância recorrente, se definem como modulação ou alteração, sem que seja contestada a tonalidade do conjunto. Jogando com o duplo sentido da palavra modo, que ao mesmo tempo nos remete para a gramática e para a música, passarei a nomear, em geral, *alterações* a essas infrações isoladas, quando a coerência de conjunto ficar, contudo, forte o bastante para que a noção de modo dominante continue a ser pertinente. Os dois tipos de alteração concebíveis consistem quer em dar menos informação do que aquela que é, em princípio, necessária, quer em dar mais do que o que é, em princípio, autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto. (...) O segundo ainda não tem nome; baptizá-lo-emos *paralepse* (...).

Podemos dizer que ter acesso a como Richard se sentiu ao descobrir as infidelidades de sua esposa é acessar mais informação do que, em princípio, a narrativa com uma focalização interna em Adèle nos permitiria. Entretanto, acredito poder afirmar que os três capítulos acima citados são mais do que “ocorrências isoladas”, e sim partes indispensáveis da narrativa com sua própria coerência interna. A focalização interna seria, portanto, dividida entre essas duas personagens focais, muito embora ela priorize Adèle, como protagonista que é. Deste modo, especifico que se trata de uma narrativa com uma focalização interna *variável*, possuindo, na verdade, duas personagens focais: Adèle e Richard. O leitor acompanha o desenrolar do enredo ora através do ponto de vista de um, ora através do ponto de vista do outro, sem jamais ter acesso a avaliações da narradora acerca das personagens.

3.2.1 Agência e escolhas narrativas

Mas em que essas informações acerca da estrutura narrativa do romance podem nos ajudar a compreender melhor as questões de agência, foco deste capítulo? Para Felski (2003) embora haja a possibilidade de se compreender o enredo como uma espécie de prisão patriarcal, na qual a criação feminina estaria atada e limitada à/por padrões rigidamente masculinos, a solução para as autoras não residiria em ignorar as estruturas já estabelecidas. Para a teórica, não se trata de jogar uma protagonista feminina dentro de uma história masculina e deixá-la lá com todo o resto do enredo imutável, mas, na verdade, trata-se de adaptar e remendar/reparar a velha estrutura para que ela abarque a nova protagonista.

Compreendo que Felski queira afirmar que é aí que reside a inovação das produções de mulheres, fazer caber em estruturas formuladas e refinadas ao longo dos séculos para contar aventuras de grandes heróis, as questões e os desafios de uma heroína. Tergiversando um pouco sobre a importância das narrativas, Felski diz que elas estão presentes não só na literatura, mas também na vida real – em nossa realidade empírica –, de forma persistente e quase formadora. As narrativas invadem as vidas das crianças e começam a povoar seus imaginários desde cedo. Logo, não é irrelevante para a crítica feminista questionar-se acerca dos papéis disponíveis para as mulheres nas narrativas fundadoras da cultura Ocidental. A resposta, muito evidentemente, não é consoladora: Cinderella, A Bela Adormecida, Eurídice, todas princesas/musas congeladas em um mar de passividade. O que tomamos consciência, pouco a pouco, é que para que o mundo mude, são necessárias novas narrativas.

Se de alguma forma Slimani recorre a esses mitos ou contos infantis na construção de sua narrativa acerca da vida de uma mulher que vive na pós-modernidade, é retomando a ideia de prisão. “(...) o rapaz é sempre visto partindo em uma aventura em busca da mulher; ele mata dragões, luta contra gigantes; ela está trancada numa torre, num palácio, num jardim, numa caverna, ela está acorrentada a uma pedra, uma prisioneira, ela parece adormecida: ela espera.” (BEAUVOIR apud FELSKI, p. 97. Tradução minha.). Adèle está presa no jardim do ogro, como num conto de fadas infantil. Foi educada pela mãe para casar-se e ter uma boa vida de mulher de classe média francesa. O enredo é, em grande parte, aprisionador, suas únicas fugas, suas formas de escape, agência e, consequentemente, subversão de seu papel, são ligadas à sua dependência sexual.

Isso se manifesta na narrativa de diversas formas, algumas delas já citadas em capítulos anteriores desta dissertação, mas há uma da qual ainda não falei. Ela se concentra em uma única cena, narrada em detalhes, e para analisá-la me valerei do que disse Boisclair (2020) em sua conferência acerca da *“La masturbation féminine comme marqueur d'autonomie dans les textes littéraires”* [A masturbação feminina como marcador de autonomia em textos literários].

A cena se desenrola no prédio onde Adèle e Xavier marcam o seu primeiro encontro a sós, na rua Cardinal-Lemoire. Tendo chegado primeiro, Adèle aguarda a chegada de seu amante sentada em um degrau das escadas no escuro. É quando ela começa a se tocar:

O indicador e o dedo do meio. É só isso. Um movimento vivo, quente, como uma dança. Uma carícia contínua, totalmente natural e infinitamente degradante. Ela não consegue. Para e depois recomeça. Mexe a cabeça como um cavalo que tenta afastar as moscas que irritam suas ventas. É preciso ser um animal para conseguir fazer coisas assim. Talvez se ela gritar, se começar a gemer, sentirá melhor o espasmo, a liberação, a dor, a cólera. Ela murmura pequenos “ah”. Não é com a boca, é com o ventre que precisaria gemer. *Não, é preciso ser uma besta para se abandonar assim. É preciso não ter dignidade alguma*, pensa Adèle, no momento em que a porta do prédio se abre. Alguém chamou o elevador. (SLIMANI, 2019, p. 84-85)⁴⁷

O comentário sobre as alterações da focalização e, sobretudo, sobre a *paralepse* de Genette parece aplicável nessa cena. Observemos melhor o seguinte excerto: “Talvez se ela gritar, se começar a gemer, sentirá melhor o espasmo, a liberação, a dor, a cólera. Ela murmura pequenos “ah”. *Não é com a boca, é com o ventre que precisaria gemer.*” (grifos meus). Essa cena parece ser narrada de fora, como se a narradora observasse a personagem se tocar e fizesse comentários acerca do que vê. Não é dessa maneira que ela deveria fazer, e sim de outra. Também a comparação da personagem com um cavalo, tudo isso parece vir de um ponto de vista externo, muito próximo, é claro, mas externo. Ela é observada, descrita, seus gemidos são analisados. Portanto, durante essa breve descrição, parece haver uma alteração, uma *paralepse*. A narradora se afasta aos poucos da personagem focal, começamos a observá-la por debaixo de sua saia, em seguida vamos

⁴⁷ No original: « L'index et le majeur. Il ne s'agit que de ça. Un mouvement vif, chaud, comme une danse. Une caresse régulière, toute naturelle et infiniment avilissante. Elle n'y arrive pas. Elle s'arrête puis reprend. Elle remue la tête comme un cheval cherche à chasser les mouches qui lui agacent les naseaux. Il faut être un animal pour réussir de telles choses. Peut-être que si elle crie, si elle se met à gémir, elle sentira mieux venir le spasme, la libération, la douleur, la colère. Elle murmure de petits « ah ». Ça n'est pas de la bouche, c'est du ventre qu'il faudrait gémir. Non, il faut être une bête pour s'abandonner ainsi. Il faut n'avoir aucune dignité, pense Adèle au moment où la porte de l'immeuble s'ouvre. Quelqu'un a appelé l'ascenseur. Elle ne bouge pas. Dommage qu'il n'ait pas pris l'escalier. » (SLIMANI, 2014, p. 108)

tomando distância lentamente. Vamos sendo levados a observá-la com um certo distanciamento, como se o plano de visão fosse se tornando cada vez mais largo até comportar todo o seu corpo. Nessa cena nos sentimos como se assistíssemos à masturbação de Adèle, numa posição quase *voyeurística*, diante de um televisor.

Mas há também o comentário da própria personagem, o julgamento que ela exerce sobre si mesma, que se mistura ao da narradora. Na tradução, o pensamento de Adèle aparece em *itálico*, como uma citação indireta. No original, não há sequer essa marca distintiva, os discursos misturam-se de forma quase imperceptível. Esse julgamento de si, carregado de um tom de reprovação, é novo vindo de Adèle. A personagem raras vezes se autocensura no decorrer da narrativa. Em uma cena em que o que ela faz é tentar dar-se prazer, esse julgamento assume todo um peso estigmatizante socialmente construído, e sobre ele falarei a seguir.

As aproximações feitas com o universo animal, as comparações da sexualidade feminina e o animalesco, nada disso é inédito. Nesse trecho, as comparações que faz a narradora acerca dos movimentos de cabeça de Adèle, aproximando-a do selvagem, nos reenviam às visões de “feminilidade” socialmente construídas, nas quais os comportamentos femininos são muito engessados. Uma mulher digna e respeitável, segundo tais parâmetros, jamais se colocaria em situação análoga. A sexualidade de Adèle, tal qual ela se apresenta, não foi submetida aos freios do pudor, e, por isso, aproxima-se muito mais da visão de um animal do que da de uma mulher.

Bataille já havia escrito sobre a estranheza relativa à quebra de alguns decoros quando uma pessoa é tomada pela excitação sexual em *O erotismo* (1987):

O ser é, de repente, tomado de um furor. Essa fúria nos é familiar, mas é fácil imaginar a surpresa daquele que não tivesse conhecimento disso e que, por uma maquinação, descobrisse, sem ser visto, os transportes amorosos de uma mulher que o tivesse cativado por sua distinção. Ele aí veria uma doença, o análogo à raiva dos cães. Como se alguma cadela enfurecida substituísse a personalidade daquela que sabia receber com tanta dignidade... Falar de doença não diz muita coisa. Por enquanto, a personalidade está morta. Sua morte, por enquanto, cede o lugar à cadela, que se aproveita do silêncio, da ausência da morte. A cadela goza — goza gritando — desse silêncio e dessa ausência. A volta da personalidade a gelaria, poria fim à volúpia em que ela está perdida. A deflagração do desejo não tem sempre a violência implicada em minha observação. Esta tem mais relação com um primeiro movimento de oposição existente no ato. (BATAILLE, p. 69)

De forma geral, nessa obra, o ponto de vista adotado é o masculino. Fala-se sempre do “ser”, tomando como primeiro exemplo o ser masculino. Mas para exemplificar o grande impacto provocado por essa quebra de decoro que acompanha a “fúria da volúpia”, o

autor toma como exemplo uma mulher. É ela que é desumanizada, comparada a uma cadela. Compreendemos, claro, o ponto onde quer nos levar o autor. No entanto, é inevitável deixar de observar esse fato ligado ao gênero.

A palavra “cadela”, inclusive, é usada comumente como um xingamento, uma ofensa dirigida a mulheres quando se quer designá-las como “mulheres fáceis”, vulgares. Portanto, essa comparação é um lugar-comum, algo que se transformou num estigma, carregando uma conotação extremamente negativa. Por extensão, o substantivo “cachorro”, se usado para caracterizar um homem, possui outro peso e outra conotação. Um “cachorro” é um homem que não vale nada, que engana mulheres, um sem vergonha. Se fôssemos imaginar o mesmo tipo de afetação erótica acometendo um homem, as comparações seriam de outra seara: ele é uma força da natureza, uma máquina, etc.

Toda essa discussão para chegar no ponto de que o pensamento de Adèle, destacado na cena por um itálico, aparece como um eco do julgamento já feito pela narradora “não, é preciso ser uma besta para se abandonar assim”, negando – desta vez, a própria personagem – o seu estado natural, e, por consequência, tornando indigno, sujo ou desprezível o seu próprio prazer.

O que se pode perceber igualmente nessa cena é uma certa hesitação no momento do manuseio da linguagem literária, em um momento crucial de deslocamento da sexualidade feminina a narradora e a personagem se confundem. A narradora faz uma descrição realista e detalhada da masturbação de Adèle, observando de fora. Já a personagem, de personalidade desinibida, no controle de todas as suas fantasias e raramente apresentando comportamentos que indiquem arrependimento acerca de sua conduta, julga-se, nessa cena, através de um pensamento que aparece como um eco do discurso da própria narradora, um discurso carregado de estigmatizações e que está incrustado no imaginário coletivo.

Por outro lado, ainda que se julgue, a personagem se permite. E aí está o contraponto da presença dessa cena na narrativa. Para Boisclair (2020) a masturbação feminina é um marcador de autonomia do sujeito-mulher nos textos literários. Segundo a teórica, as cenas de masturbação são cenas “acessórias”, ou seja, elas seriam dispensáveis na narrativa, pois não possuem uma verdadeira função, não impactam diretamente o

desenvolvimento do enredo e, por isso, possuem como única função no texto afirmar a autonomia feminina (Informação verbal)⁴⁸.

A teórica seleciona diversas obras francófonas, extraindo cenas nas quais as personagens femininas se masturbam para compor o seu *corpus*. A presença de cenas como essa, sobretudo no Canadá francófono, é bastante comum nas obras de mulheres que escrevem no final do século XX e início do XXI. Nas cenas, as personagens femininas se apropriam de si mesmas e aprendem a explorar seus corpos e suas fantasias na solidão e na autonomia; é desse modo que seus desejos e prazer tornam-se uma forma de conhecimento de si.

Em *No jardim do ogro* não é diferente. Como já foi dito outras vezes nesta dissertação, Adèle adquire uma subjetividade, torna-se um sujeito, através de sua sexualidade e de seu desejo. A masturbação nada mais é do que a capacidade do sujeito de dar prazer a si próprio, logo, a presença dessa cena na narrativa funciona como manifestação da agência desse sujeito. Da mesma forma que a escolha de adicionar essa cena, entendida por nós como acessória, é uma manifestação de agência da própria narradora.

A alteração feita na focalização durante a narração também é um fator a ser levado em consideração. Não podemos dizer com certeza qual a intenção da narradora ao efetuar tal mudança, nem sequer saber se essa alteração é feita de forma premeditada ou não. Ainda assim, ela ocorre em um momento crucial. Se a *paralepse* pode ser entendida como uma infração momentânea ao código que rege o contexto, sem que a existência desse código seja só por isso posta em questão (GENETTE, 2017), podemos fazer uma analogia à infração do código comportamental cometida por uma mulher “distinta” e “digna” (tomando de empréstimo as palavras de Bataille) no momento em que se permite dar-se prazer. Essas duas infrações, a do código que rege a narrativa (a saber, uma focalização interna variável) e a do código comportamental de uma mulher respeitável, se dão paralelamente.

Essa sobreposição de “infrações”, de ordem narrativa e de ordem moral, dá à cena ainda mais potência. Discordando, portanto, parcialmente de Boisclair (2020), acredito que essa cena se torne indispensável nessa obra em específico. Se pensarmos o romance

⁴⁸ BOISCLAIR, Isabelle. *S'appartenir: le statut du personnage féminin dans la fiction*. Curitiba, 2020. Informação verbal.

a partir de uma mesma analogia utilizada por Genette – a da música –, essa alteração de *tonalidade* seria fundamental para que o conjunto tivesse o efeito pretendido. Há nessa cena uma ênfase a algo que busquei salientar ao longo de todo este trabalho: a *erografia* ou a expressão do *eros* como uma ferramenta de reconstrução da subjetividade feminina e como afirmação da potencialidade de agência desse sujeito-mulher.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para ponderar sobre o intenso processo que me levou a escrita de um trabalho como este que apresento, foi preciso dar-me um certo tempo para conseguir retroceder, voltar ao início, ao ponto de partida. Tomando distância, busquei relembrar quais eram os meus objetivos no início desta pesquisa, e foi me envolver em tal busca o que perfez estes últimos passos. Adianto que, antes de qualquer outra coisa que tenha sido proposta, o intuito principal é que este trabalho sirva como ponte de diálogo, que ele esteja aberto a reconsiderações, que o que foi aqui discutido seja retomado, debatido, criticado e aperfeiçoado. Desejo que a minha modesta contribuição sirva de combustível para que a crítica feminista continue se fortalecendo no ambiente acadêmico e que, como eu disse na introdução desta dissertação, as obras de mulheres sejam alçadas cada vez mais alto.

Em rigor, o objetivo que se pretendia alcançar com este trabalho era o da análise do romance *No jardim do ogro* à luz dos estudos da crítica literária feminista. Fui fiel, metodologicamente, a essa vertente crítica durante toda a pesquisa, em cada capítulo pude explorar uma possibilidade analítica diferente, todas propostas por teóricas feministas. Pensei questões de epistemologia e historiografia feminista no capítulo 1, com Lemaire (1994) e Destais (2006). Acredito que as reflexões costuradas ali validam terminologias adotadas no trabalho, e também me permitem fundamentar a proposta de uma genealogia que vêm em seguida, ainda no mesmo capítulo. Apresentar e falar um pouco da obra das autoras por mim selecionadas foi um exercício crítico importantíssimo, uma etapa indispensável para que a análise do romance, objeto deste trabalho, realmente ocorresse. Perceber aspectos da escrita daquelas autoras, que ressoam na obra de Slimani, me ajudaram a confiar mais nas análises que fazia. Ademais, algumas das autoras citadas ali não são exatamente interlocutoras diretas da obra slimaniana, no entanto, são fundamentais, historicamente, para que essa literatura exista hoje. Acredito que Anaïs Nin, Simone Beauvoir e Virginie Despentes, por exemplo, foram escritoras/pensadoras que abriram caminhos para as mulheres no mundo literário. Elas, metaforicamente, traçaram uma rota, fizeram a limpeza da trilha, pavimentaram-na, possibilitando que hoje a escrita do corpo pelas mulheres – ainda que considerada subversiva – seja razoavelmente aceita e até reconhecida, em certos casos.

Em seguida, voltei-me para a crítica literária de fato, com Felski (2003) como minha principal fundamentação, mas também contando com teóricas como Queiroz

(1997), Funck (2016) e Kehl (2008). Nesse ponto, analiso algumas questões relacionadas à autoria, aspecto que não pode ser ignorado quando tratamos de estudos de gênero. Mas coloco em foco, principalmente, o enredo e a personagem, outros dois aspectos valorizados por Felski em *Literature after feminism* (2003). Para fazê-lo, foi fundamental mobilizar diversos outros enredos e narrativas, trazer de volta à discussão o próprio cânone literário, e tentar identificar onde a escrita de mulheres subverte o *modus operandi* da escrita socialmente valorizada e majoritariamente reconhecida em nossa cultura.

Por ser muito denso em teoria e por, durante o seu processo de escrita, ter exigido alguns recuos e *reanálises*, considero o segundo capítulo o mais árduo desta dissertação. Ele me foi árduo em seu processo de construção, e acredito que possa causar certa dificuldade também em sua leitura. No entanto, ele me pareceu inevitável. Todas as questões ali levantadas se impuseram, e tornaram-se (assim como as reflexões acerca das outras autoras no capítulo 1) indispensáveis para a construção do terceiro capítulo.

Nesse terceiro e último momento, disseco o *No jardim do ogro*. Todas as páginas trazem algum trecho do romance, retomo discussões anteriores, como a do *transclasse* – discutida inicialmente na subseção dedicada à Ernaux –, mas também trago novas ferramentas de análise. É nesse capítulo que Genette (1989; 2017) de fato aparece, assim como Boisclair (2020). Ambos me permitem tratar da narrativa de um ponto de vista mais formal, sem deixar de lado questões de gênero. Foi-me igualmente difícil construir esse capítulo, pois as ferramentas de análise de que me sirvo são relativamente novas, ainda pouco exploradas e difundidas pela crítica literária. Apesar das dificuldades impostas, acredito que as análises propostas se sustentam e desempenham seu papel de refletir a respeito da subjetividade e da agência da personagem na narrativa.

Foram diversas as descobertas feitas na tentativa de alcançar o objetivo inicial do trabalho, vertentes críticas ainda não conhecidas, novos caminhos possíveis, aspectos do romance que se revelaram relevantes e aos quais, anteriormente, eu não tinha dado a devida atenção. Todavia, mesmo com todas as surpresas, acredito ter cumprido o que me propus a fazer. Sabemos, agora, tanto quanto me foi possível desvendar a respeito de Adèle, de suas escolhas e de sua relação com Simone, sua mãe. Percebemos também que as estratégias narrativas acabam se ligando de maneira interessante com os conflitos da personagem, gerando assim um efeito que potencializa e justifica a presença de cenas transgressoras na obra. Na última seção, confirmo a hipótese por mim levantada algumas vezes ao longo do trabalho: a *erografia* é uma ferramenta de reconstrução da

subjetividade da personagem, atribuindo a ela *agência* e permitindo-lhe gozar a posição de sujeito.

Falar sobre o desejo, portanto, se assevera uma tarefa importante neste exercício de conclusão. Não só o desejo erótico, essa é apenas uma das formas de expressão do desejo. A *erografia*, em última instância, seria a expressão de um desejo encarnado, mas nessa intenção de expressar o desejo erótico, estão implicados ainda muitos outros desejos: o desejo da escrita, o desejo de saber, o desejo como melancolia (como afirmará Slimani a respeito da escrita de Kundera, com a qual se identifica), o desejo como uma busca de um absoluto, o desejo como voragem, como vertigem, como um Outro que nos habita. São muitos os autores e autoras a terem tentado apreender o desejo em seus escritos. Porém o desejo, como disse Hilda Hilst, é incorpóreo. E mais do que tentar materializá-lo através de palavras, escrever sobre o desejo é desejar mover-se. Desejar ser, sentir-se e afirmar-se sujeito de seus próprios desejos. É agir. E assim como existe o desejo daquele que escreve, existe também o nosso desejo, de leitoras e leitores: o desejo por compreender, por associar. O desejo de, por meio do desejo do outro, aprender a desejar também.

É por isso que ler e escrever sobre a obra de mulheres é um ato tão importante. Este exercício crítico é uma busca por ver nelas – nas autoras – e desejar com elas aquilo que Guimarães Rosa já havia ilustrado em *Grande Sertão*: “(...) a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total.”. Aumentar sempre, expandir, enxergar em escritas outras as possibilidades inesgotáveis de uma “cabeça total”. O que, ressaltado, não se restringe à escrita de mulheres, mas passa por ela.

4.1 “*The capacity of desire to transform reality*”

“As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede.”

Michel Foucault

“A fotografia, na verdade é incapaz de explicar o que quer que seja, ela é um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia”

Susan Sontag

Aproveito o ensejo das derradeiras observações acerca do desejo para um breve comentário a respeito da capa do romance *Dans le jardin de l'ogre*. Em sua primeira edição, o romance foi publicado pela Gallimard no ano de 2014. Como arte da capa temos uma imagem, que se assemelha a uma fotografia ligeiramente desfocada, do pescoço de uma mulher. Esta se encontra deitada sobre o que parece uma colcha vermelha. Na primeira vez que vi essa capa não fiz nenhuma associação, mas durante a primeira leitura do romance, por vezes, ao fechar o livro e olhar de relance, eu tinha a sensação de identificar uma forma fálica naquela imagem. Não era delírio meu, a forma fálica realmente é visível.

No entanto, foi só quando vi, navegando a esmo pela internet, a obra *Anatomies* (1929) de Man Ray, que realmente me convenci de ver o que via. Mais do que meramente semelhantes – acredito que a imagem que ilustra a capa do romance seja, de fato, uma releitura da obra de Ray –, as diferenças entre as imagens são ínfimas, uma mudança de orientação da cabeça da modelo e as cores, ausentes na fotografia do artista surrealista.

FIGURA 4 - *Anatomies*, 1929, Man Ray. / FIGURA 5 – Capa do romance, edição Folio (2014).



FONTE (figura 4): <https://www.moma.org/collection/works/46921>

Buscando mais dados sobre a fotografia de 1929, encontrei algumas informações sumárias em sites de galerias de arte. Acredita-se que a modelo de Man Ray tenha sido Lee Miller, sua amante, também fotógrafa. Acerca disso:

The capacity of desire to transform reality is evoked by images like Man Ray's *Anatomies* (1929), in which the angle of the model's tilted head and neck makes her flesh resemble an erect penis. The model is believed to be the photographer Lee Miller, Man Ray's lover. In her own photograph, *Nude Bent Forward* (c1931), Miller twins male and female form in a similar fashion.⁴⁹

A capacidade do desejo de transformar a realidade é evocada por imagens como na obra *Anatomies* (1929) de Man Ray, na qual o ângulo da cabeça e do pescoço inclinados da modelo fazem seu torso parecer um pênis ereto. Acredita-se que o modelo seja a fotógrafa Lee Miller, amante de Man Ray. Em sua própria fotografia, *Nude Bent Forward* (c1931), Miller cria gêmeos masculinos e femininos de maneira semelhante. (Tradução minha).

Não há, no trecho selecionado, uma análise que busque explicitar quais eram as intenções do artista com a imagem. No entanto, afirma-se que as fotografias produzidas por Man Ray, na época, buscavam evocar a capacidade do desejo de transformar a realidade. Ou seja, a fotografia funcionaria como uma espécie de brincadeira, na qual o público vê/enxerga a anatomia retratada moldada conforme o seu próprio desejo. É o olhar depositado sobre a fotografia que vai determinar o que é visto, e não a fotografia que se afirmará como representação de x ou y.

Images of women, particularly the nude, dominate surrealist photography. Unlike conventional images of the female body, the use of unusual lighting and darkroom techniques emphasises their artificiality. The figure is often distorted and in several photographs in this selection, the head has been cropped out. (Idem)

Imagens de mulheres, especialmente nuas, dominam a fotografia surrealista. Ao contrário das imagens convencionais do corpo feminino, o uso de iluminação incomum e técnicas de câmara escura enfatizam sua artificialidade. A figura costuma estar distorcida e, em várias fotografias desta seleção, a cabeça foi cortada. (Tradução minha).

No segundo episódio da série *Ways of seeing*⁵⁰ – já citada aqui anteriormente –, John Berger comenta sobre a recorrente representação das mulheres nas pinturas europeias. Segundo o autor, em pinturas nas quais o *nude* feminino é privilegiado, como é muito comum nas pinturas ocidentais, a nudez dos corpos das mulheres não é uma forma de expressão daquelas que eram retratadas. No lugar de ser uma forma de expressão dos sentimentos da figura retratada, a nudez aparece nessas obras como uma marca da submissão feminina ao olhar do pintor/observador. A pintura *per se* é uma demonstração da posição de poder daquele que submete, daquele a quem aquele corpo se oferece passivamente.

⁴⁹ <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/surrealism-desire-unbound/surrealism-desire-unbound-room-5-anatomies>

⁵⁰ Segundo episódio da série disponível na plataforma YouTube através do link: https://www.youtube.com/watch?v=4T0ou_Ab4Fs

Para Berger os olhares e expressões das mulheres nessas pinturas são quase sempre um olhar lúbrico, repleto de sedução. O autor até mesmo coloca algumas pinturas ao lado de mulheres que posam em capas de revista de lingerie, demonstrando que os olhares representados são idênticos. Ele insiste que essas figuras respondem com charme calculado ao homem que as observa. Outro fator observado por Berger é a ausência de pelos dessas mulheres, segundo ele, isso se deve ao fato de que os pelos, nas representações artísticas, simbolizam a paixão, aspecto que é reservado aos homens. A paixão, a virilidade, o desejo, todos estes devem ser monopólio do homem, o espectador. Também a languidez, a passividade que essas representações femininas exibem, sempre deitadas e expondo o mínimo de energia, se deve ao fato – segundo o autor – de que essas figuras estão ali para alimentar um apetite alheio (o do espectador), e não para terem um apetite próprio.

Essas constatações são interessantíssimas, sobretudo acompanhadas da seleção de pinturas feita pelo crítico. É impossível não notar as evidências apontadas por Berger, e, ao mesmo tempo, não se chocar com o fato de que, durante anos, estudamos essas obras da cultura ocidental na escola, e esse viés nunca nos é apresentado. Vemos aquelas pinturas diversas vezes em livros, na internet, em filmes, sem jamais nos questionarmos sobre o que está realmente em jogo ali naquela representação. Estudamos as cores, a profundidade, a escola à qual pertencem os pintores, mas nunca nos perguntamos o porquê de as mulheres estarem representadas ali precisamente daquela forma, com aquele olhar e não outro. Internalizamos, sem notar, que é daquela maneira que a feminilidade deve ser performada. Convidadas por Berger, algumas mulheres comentam, ao fim do episódio, sobre como a nudez para as mulheres funciona quase como uma segunda roupa, um segundo disfarce. As mulheres se veem compelidas a estarem sempre posando, sua nudez quase nunca é um despojamento total da performance, elas estão constantemente buscando performar o *nude*.

Voltando ao *nude* dos surrealistas, percebemos que há uma certa mudança que se opera nas representações desses corpos. Segundo o texto que tomei de empréstimo da galeria de arte do Reino Unido (referenciado acima), as técnicas utilizadas nas fotografias de Man Ray enfatizam uma certa artificialidade. A figura feminina é, em sua obra, distorcida. Em *Anatomies* (1929), ela perde a cabeça. Em *Le violon d'Ingrès* (1924) a parte posterior do corpo feminino torna-se um instrumento musical. Em *Minotaur* (1934) um torso feminino apresenta pelos nas axilas e seus contornos formam a silhueta do

Minotauro. Em *La prière* (1930) somente as nádegas, as mãos e os pés de um corpo de mulher aparecem, as mãos tapam o ânus. De fato, a mulher representada por Man Ray em suas fotografias já não corresponde mais à mulher representada pelas pinturas renascentistas, por exemplo.

Há uma pergunta que John Berger lança no episódio aqui citado que parece encontrar eco em minha busca por entender *Anatomies* de Man Ray, e, por consequência, a capa de *Dans le jardin de l'ogre*: Quando observamos a obra, a sexualidade está enquadrada? Ou está fora dela (da obra), naquele que a observa? Penso que, nestes casos, tanto na obra de Man Ray quanto na capa da obra de Slimani (que interpreto aqui como uma releitura da obra do surrealista), a sexualidade está impressa e enquadrada. Bem como o desejo, a virilidade, a paixão. Há nesses pedaços de corpos femininos um certo furor, uma agonia, um movimento (ainda que ele não possa ser captado pela fotografia que é estática) feroz que poderíamos, para brincar, descrever como o de “um cavalo tentando espantar as moscas de suas ventas”. Portanto, acredito que a resposta à pergunta de Berger seja que, aqui, a sexualidade está no quadro, e não fora dele. Ainda que – é preciso ser cautelosa nesse momento –, conforme disse anteriormente, Man Ray, em sua obra, brinque com o poder do desejo do espectador. Ao dizer que a sexualidade está na obra, não quero com isso ignorar ou negar a ação do espectador e o poder que lhe é cedido pelo artista. Quero, somente, em consonância com a análise de Berger, afirmar que, diferente das obras europeias clássicas, essa imagem feminina não está representando passividade, sedução ou submissão. Ao contrário, ela carrega em si o símbolo do desejo intrínseco.

Sinto-me muito satisfeita por encerrar este trabalho com uma reflexão a respeito de tais imagens. Acredito que a escolha da capa – ainda que seja feita, por vezes, levando em consideração questões comerciais, como sabemos – proporcione ainda mais camadas de significado aos romances e componha, de certa forma, parte da experiência da leitura dos mesmos. Creio, por conseguinte, que a breve análise que faço da capa de *Dans le jardin de l'ogre* tenha logrado sucesso em sua intenção de apontar as camadas de significado imagéticas que vêm complementar a experiência de leitura desse livro. Parece-me que Adèle é uma figura feminina distorcida – tomando de empréstimo a ideia dos procedimentos do surrealista –, que é a representação literária de uma mulher que é só corpo, fragmentada. E talvez isso funcione como uma metáfora para o desejo das mulheres de transformar a realidade. Esse desejo tem se materializado por partes,

fragmentos. Conseguiremos unir as partes em um todo? Encontraremos uma mulher que não seja mais, nem só corpo, nem um objeto que é observado pelo Outro? As mulheres ainda estão condenadas na literatura contemporânea? Acredito que o romance de Slimani seja uma tentativa de quebra de paradigmas que, por vezes, funciona, outras não. Mas o importante é que ele é uma tentativa, elemento crucial para a execução de algo que se deseja realizar. As perguntas lançadas continuam pairando, elas também como representações do desejo de transformação. Encerro esta dissertação com as últimas palavras do romance que, agora, me parecem carregadas de um sentido maior: “*Nous n’avons pas fini*” [Nós não acabamos].

REFERÊNCIAS

- ADELMAN, Miriam. **A voz e a escuta**: encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea [livro eletrônico] / Miriam Adelman. - 2. ed. - São Paulo : Blucher, 2016.
- ARBOLEYA, Arilda. “Agência e estrutura em Bourdieu e Giddens pela superação da antinomia “objetivismo-subjetivismo”. **Revista Sociologias Plurais** (UFPR), v. 1, n. 1, fev. 2013.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe – Ed. 1ª; 1. Reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. (FILÔ/Bataille).
- _____. **As Lágrimas de Eros**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa. Ed. Sistema Solar, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética** (a teoria do romance). São Paulo: Hucitec/Ed. UNESP, 1993.
- BARTHES, Roland. **Le Plaisir du texte**. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1987.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: 1 ed. Nova Fronteira, 2008.
- _____. **Le deuxième sexe**. Tome 2, L’expérience vécue. Paris, Gallimard, 1949.
- BEM, Elaine Silva de. **Quatro possibilidades do ser: as personagens de a insustentável leveza do ser, de Milan Kundera**. Trabalho de graduação (Licenciatura em Letras – Português). UFRGS, 2018.
- BERGER, John. **Voir le voir**. Trad. de l'anglais par Monique Triomphe. Paris: A. Moreau, p. 175, 1976.
- _____. **Ways of seeing**, 1972. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4T0ou_Ab4Fs&t=204s Acesso em 08 de Março de 2021.
- BIRMAN, Joel. **Gramáticas do erotismo – A feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.
- BOUFFARTIGUE, Paul. Chantal Jaquet, *Les Transclasses ou la non-reproduction*, Paris, PUF, 2014, 238 p., **La nouvelle revue du travail** [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 03 novembre 2015. Disponível em URL : <http://journals.openedition.org/nrt/2508> ; Acesso em: 28 de setembro de 2020. DOI : <https://doi.org/10.4000/nrt.2508>

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner – 10ª edição – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BOUTHORS-PAILLART, Catherine. **Duras la métisse. Métissage fantasmagorique et linguistique dans l'oeuvre de Marguerite Duras**. Genève : Droz, 2002.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. 16ª ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Beauvoir sur Sade. De la sexualité à l'éthique**. Em : *L'Homme & la Société*, vol. 150-151, no. 4, 2003, pp. 69-97.

CIXOUS, Hélène. **Le rire de la Méduse**. Paris : Éditions Galilée, 1975.

_____. **O sorriso da medusa**. In: MARKS, Elaine, COURTIVRON, Isabelle (Ed.). *New French feminisms: an anthology*. New York: Schocken Books, 1988.

COLETTE, Sidonie-Gabrielle. **La femme cachée**. Paris : Folio, 1974.

_____. **A ingênua libertina**. Tradução de Rachel Jardim. Rio de Janeiro: 2 ed, Nova Fronteira, 2019.

CORREIA, Adriana. L'amant, de Marguerite Duras: possibilidade de leituras outras ou da(s) literatura(s) potencializada(s). **Revista Cerrados**, Brasília, v. 22, n. 36, 2013, p. 211 - 224.

DE VLEESCHOUWER, Alice. « **Femmes au mépris des conventions : analyse du statut féminin dans trois œuvres de Jacqueline Harpman : La Plage d'Ostende, Récit de la dernière année et Orlanda** », 2019. Dissertação de mestrado, UCLouvain, Bélgica. Disponível em : <https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/fr/object/thesis%3A21250>. Acesso em 03 de março de 2021.

DESTAIS, Alexandra. L'émergence de la littérature érotique féminine en France : 1954 – 1975. Tese de doutorado, na Universidade de Caen, 2006. Disponível em : <http://www.theses.fr/2006CAEN1462> ; <https://www.yumpu.com/fr/document/read/17180551/chapitre-11-alexandra-destais> ; <https://www.yumpu.com/fr/document/read/16701619/chapitre-41-alexandra-destais> . Acesso em 04 de março de 2021.

DESPENTES, Virginie. **King Kong Théorie**. Paris : éditions Grasset, 2015.

DIDIER, Béatrice. **L'écriture-femme**. Paris : Presses Universitaires de France, 1981.

DURAS, Marguerite. **L'Amant**. Paris : Minuit, 1984.

_____. **Escrever**. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ERNAUX, Annie. **Passion simple**. Paris : Folio, 1994.

FELSKI, Rita. **Literature after feminism**. London: The University of Chicago Press, 2003.

_____. **The gender of modernity**. London: Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1995.

_____. **Beyond feminist aesthetics: feminist literature and social change**. Library of Congress, 1989.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Éditions Gallimard. Collection Folio Classique, 2001.

FRYE, N. **A anatomia da Crítica**. Princeton University Press, 1957.

FUNCK, Susana. **Crítica literária feminista – uma trajetória**. Florianópolis: Editora Insular, 2016.

GARCIA, V. A.. **O mito de Orfeu nas Metamorfoses de Ovídio**. Rio de Janeiro: Principia, v. XXIX, p. 23-36, 2014.

GAULEJAC, Jacques. **A neurose de classe**. São Paulo: Via Lettera Editora, 2014.

GENETTE, Gérard. **Palimpsests: Literature in the Second Degree**. Nebraska: UNP, 1997.

_____. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Editora Vega Universidade, 3ª ed., 1989.

_____. **Figuras III**. Tradução Ana Alencar. 1 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. 2nd. ed. Universidade de Yale Nota Bene Book, 2000.

GODARD, Barbara. **Intertextuality**. MAKARYK, Irena R., ed. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms. Toronto: U of Toronto P, 1994.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa : Edições 70, 1985.

_____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IRIGARAY, Luce. **Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e *status sexual* da mulher**. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac, 2017.

JAQUET, Chantal. **Les transclasses – ou la non-reproduction**. Paris: PUF, 2014.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: 2. Ed. Imago, 2008.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à Seminálise**. São Paulo: Debates, 1969.

KUNDERA, Milan. **A Insustentável leveza do ser**. Rio de Janeiro: 67ª ed., Nova Fronteira, 1983.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. Em: **Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura** / organização de Heloisa Buarque de Hollanda. – Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVISSE, Caroline. « John Berger, *Voir le voir* », **Critique d'art** [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 27 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/15492>.

LORD, Véronique. Une voix féminine contestataire des années 1930 : agentivité et écriture dans les ombres d'Éva Senécal. Dissertação, UQAM. Montréal, 2009. Disponível em: <https://archipel.uqam.ca/2323/1/M11034.pdf>. Acesso em 03 de março de 2021.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

MILLER, Henry e NIN, Anaïs. **Correspondance passionnée**. Paris : Edição STOCK, 2007.

MOI, Toril. **Sexual/Textual politics: Feminist literary theory**. London/NY: New Accents, 1985.

MOURÃO, Cleonice. **L'AMANT - Memórias de um corpo de menina**. UFMG, Caligrama, 1988. p. 111 - 123.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Film Theory and Criticism : Introductory Readings**. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

OLIVEIRA, Luiz Manoel da Silva. Intertextualidade, paródia e narrativa de disrupção em *wise children*, de Angela Carter. Em: XIV Congresso Internacional Abralic, 2015. UFPA, Belém. **Anais**.

OSTRIKER, Alicia. The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking. In: MIDDLEBROOK, Diane; YALOM, Marilyn (Eds.). **Coming to light: American Women Poets in the Twentieth Century**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985. p. 13.

PONTES, I. **Annie Ernaux, uma escritora trânsfuga de classe**. Magma (USP), n. 14, p. 65-84. São Paulo, 27 dez. 2018.

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1997.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. Em: Pedro, Joana; Grossi, Miriam (orgs.) - **MASCULINO, FEMININO, PLURAL**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

_____. **A aventura de conter-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2013.

REIS, Carlos. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Ed. Almedina, 2018.

RICH, Adrienne. **When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision Author(s)**. College English, Vol. 34, No. 1, Women, Writing and Teaching (Oct., 1972), pp. 18-30.

SILVA, Yara dos Santos Augusto. Figurações do feminino na escritura de Marguerite Duras. Em Tese, [S.l.], v. 17, n. 2, p. 170-178, ago. 2011. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3732>>. Acesso em: 07 out. 2020. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.17.2.170-178>.

SIQUEIRA, Emanuela Carla. Meu nome em cada página, em cada palavra uma mentira: o caderno sobrevivente de Elise Cowen pela crítica literária feminista. Dissertação, UFPR. Curitiba, 2019. Disponível em: <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=29989&idprograma=40001016016P7&anobase=2019&idtc=1500>. Acesso em 10 de junho de 2021.

SLIMANI, Leïla. **Dans le jardin de l'ogre**. Paris : Folio, 2014.

_____. **Chanson douce**. Paris : Gallimard., 2016.

_____. **No jardim do ogro**. Tradução de Gisela Bergonzoni. São Paulo: Planeta, 2019.

_____. **Canção de ninar**. Tradução de Sandra M. Stroparo. São Paulo : 1 ed. Planeta, 2018.

_____. **Sexe et mensonges – La vie sexuelle au Maroc**. Éditions Les Arènes. Paris, 2017.

_____ e CORYN, Laetitia. **Paroles d'honneur**. Paris : Éditions Les Arènes, 2017.

_____. **Le diable est dans les détails**. Paris : Le 1 / Éditions de l'Aube, 2017.

_____. **Comment j'écris**. Paris : Le 1 / Éditions de l'Aube, 2018.

_____. **Le pays des autres**. Paris : Éditions Gallimard, 2020.

TOLSTÓI, Léon. **Anna Kariênina**. Tradução: Rubens Figueiredo. 1ª Edição. São Paulo: Editora Cia das Letras, 2017.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.